

Образовательное частное учреждение высшего образования
«Московский университет имени А.С. Грибоедова»

На правах рукописи

Борунов Артем Борисович

**СВЕРХТЕКСТЫ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ:
ПРИНЦИПЫ СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКОЙ
ОРГАНИЗАЦИИ**

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени доктора филологических наук

Научный консультант:
доктор филологических наук
Бокарев Алексей Сергеевич

Москва
2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. К истории и теории сверхтекстов: от античности до наших дней .	24
1.1. История сверхкрупных текстов в традиции мировой художественной литературы	24
1.2. Проблема литературных жанров: сверхтекст в жанровом аспекте	47
Выводы по главе 1	62
Глава 2. Сверхтексты в современной русской литературе: проблема генезиса, структуры и жанровых разновидностей	65
2.1. Поле массовой культуры и жанровый паттерн сверхтекста	65
2.2. Вымышленные миры фэнтези и «магической» прозы как пространство порождения сверхтекста	74
2.3. Детективные стратегии как механизм генерирования сверхтекста.....	90
Выводы по главе 2	109
Глава 3. Система персонажей как опорная структура «фандоринского корпуса»	111
3.1. Главный герой как ядерный организующий элемент «фандоринского корпуса»	117
3.2. Типовой набор ролей как механизм порождения нарратива	134
3.3. Образ правителя как циклообразующий элемент фандоринского корпуса	180
Выводы по главе 3	196
Глава 4. Композиционно-семантические связи сверхтекста об ЭрASTE Фандорине	199
4.1. Архитектоника сверхтекста «вселенной Фандорина»	199
4.2. Интертекстуальность, ориентированная на игру с читателем, как фундаментальная черта «фандоринского корпуса».....	219
4.3. Сквозные мотивы «фандоринского корпуса» и «фандорианы» (сиквелов и приквелов)	254
Выводы по главе 4	275
Глава 5. Лингвосемиотика фандоринского сверхтекста	277
5.1. Искаженная речь персонажей как элемент их речевого портрета.....	277

5.2. Категории рода и пола как основа для для трансформации персонажей «фандоринского корпуса»	304
Выводы по главе 5	326
Заключение	328
Литература	342

ВВЕДЕНИЕ

Диссертация обращена к рассмотрению проблемы структурного обновления жанров в современной отечественной литературе в аспекте ее взаимодействия с массовой культурой. Подобным ракурсом обусловлена релевантность термина «сверхтекст», понимаемого как разновидность текстового ансамбля, основополагающим качеством которого является избранность объединенных в художественное целое высказываний¹. Иными словами, сверхтекст трактуется в настоящей работе как *целенаправленно организованная автором система текстов, скрепленных общей сверхидеей, а также синтагматическими, парадигматическими и ассоциативными связями*. При таком подходе интересующий нас термин растождествляется как с «локальным сверхтекстом» («петербургским», «московским», «венецианским» и т. д.), формирующимся «вокруг» какого-либо места², так и с архитекткстом, или «архитекстуальной текстуральностью», рассматриваемой Ж. Женнетом как имманентное свойство литературы: “L’objet de la poétique, disais-je à peu près, n’est pas le texte, considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l’affaire de la critique), mais architexte, ou si l’on préfère l’architextualité du texte (comme on dit, et c’est un peu la même chose, «la

¹ Термин «текстовый ансамбль» предложен В. И. Тюпой, см.: Тюпа, В.И. Градация текстовых ансамблей // Европейский лирический цикл. Материалы международной научной конференции, 15–17 ноября 2001 г. — М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003. — С. 51.

² Локальным сверхтекстам посвящена большая исследовательская литература, см. наиболее существенные источники: Абашев В. В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века / В. В. Абашев. — Пермь: Изд-во Пермского университета, 2000. — 404 с.; Купина Н. А. Сверхтекст и его разновидности / Н. А. Купина, Г. В. Битенская // Человек — текст — культура / под ред. Н. А. Купиной, Т. В. Матвеевой. — Екатеринбург, 1994. — С. 214–233; Лошаков А. Г. Сверхтекст как словесно-концептуальный феномен: монография. — Архангельск: Поморский ун-т, 2007. — 344 с.; Лошаков А. Г. Сверхтекст: проблема целостности, принципы моделирования // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2008. — № 11 (66). — С.100–109; Люсий А. П. Крымский текст в русской литературе. — СПб.: Алетейя, 2003. — 314 с.; Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе / отв. ред. Т. И. Печерская. — Новосибирск: НГУ, 1999. — 392 с.; Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе. — Новосибирск: Издательство Новосибирского государственного педагогического университета, 2003. — 170 с.; Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Семиотика города и городской культуры: Петербург // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1984. — Вып. XVIII. — С. 3–29; Топоров В. Н. Петербургский текст. — М.: Наука, 2009. — 820 с.; Лошаков А. Г. Сверхтекст как словесно-концептуальный феномен: монография / А. Г. Лошаков. — Архангельск: Поморский ун-т, 2007. — 344 с.

littérarité de la littérature»), c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes — types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. — dont relève chaque texte singulier”³.

Таким образом, свертхтекст в нашей интерпретации подразумевает создание автором масштабного текстового ансамбля, как правило, превосходящего в объеме роман или роман-эпопею и объединенного в качестве открытого или закрытого множества по синтагматическому, парадигматическому или ассоциативному принципу. Под свертхидеей в настоящей работе понимается магистральная мысль, общая для составляющих свертхтекст произведений. Под синтагматическим принципом — последовательное разворачивание текста в хронологическом или ином порядке, исключая перестановку частей: элементы свертхтекста, обладая определенной самостоятельностью, не могут изменить свое место в выстроенной автором «цепочке».

Наиболее частотным принципом объединения текстов в свертхтекст является хронология — например, описание становления главного героя от юности до старости. Парадигматический принцип, напротив, предполагает интенцию автора дать максимальное количество вариантов определенного инварианта — например, образцы всех поэтических или прозаических жанров. По такому принципу формируются хрестоматии, однако в неклассической поэтике (в частности, в лирике В.Я. Брюсова⁴) он становится ведущим для образования свертхтекста одного автора. Наконец, ассоциативный принцип реализуется в построении свертхтекста как открытого множества: если синтагматический и парадигматический принципы подразумевают закрытое множество, то ассоциативный

³ Genette G. Palimpsestes: la littérature au second degré. — Paris: Éditions du Seuil, 1982. — P. 7. «Предметом поэтики, говоря в общем виде, является не текст, рассматриваемый в его уникальности (это скорее дело критики), а архитект, или, если кто-то предпочитает, “архитекстуальная текстуальность” (как мы говорим, и это в некотором роде одно и то же, “литературность литературы”), то есть совокупность общих, или трансцендентных, категорий — типов речи, способов высказывания, литературных жанров и т. д., — к которым относится каждый отдельный текст». (За перевод благодарим А. Ю. Овчаренко.)

⁴ Максимов Д.Е. Поэтическое творчество Валерия Брюсова // Брюсов В.Я. Стихотворения и поэмы. — Л.: Советский писатель, 1961. С. 5–66.

предполагает добавление новых элементов в произвольном порядке. Противопоставление синтагматического и ассоциативного принципа организации сверхтекста восходит к трудам Ф. де Соссюра⁵, противопоставившего синтагматический и ассоциативный подходы. В трактовке глоссематики Л. Ельмслева на смену антитезе «синтагма — ассоциация» пришла антитеза «синтагма — парадигма»⁶. В целях анализа сверхтекстовых единств считаем целесообразным актуализировать все три понятия, так как ассоциативные связи не могут быть приравнены к парадигматическим.

К понятию «сверхтекст» в ракурсе нашего исследования примыкает понятие «цикл»: его «каноническую» трактовку мы соотносим с представлением о сверхтексте, поскольку любое циклическое образование одновременно является и сверхтекстом.

В плане понимания цикла опорными для нас стали теоретические положения М.Н. Дарвина, рассматривающего лирический цикл как «совокупность взаимосвязанных между собой стихотворений, которая... способна воплотить целостный взгляд на мир <...>, выразить художественную волю автора»⁷, а также И.В. Фоменко, определяющего цикл как «жанровое образование, главный структурный признак которого — особые отношения между стихотворением и контекстом», репрезентирующие «в системе сознательно организованных стихотворений сложную систему взглядов, целостность личности и/или мира»⁸. Вне зависимости от родовой принадлежности — и в этом единодушны все исследователи — цикл может быть истрактован как «тип эстетического целого, представляющий собой ряд самостоятельных произведений,

⁵ Соссюр Ф. де Курс общей лингвистики / Пер. с франц. А. Сухотина. — Екатеринбург: издательство Уральского государственного университета, 1999. — 432 с.

⁶ Ельмслев Л. Прологомены к теории языка / Пер. с англ. Ю.К. Лекомцева. — М.: Комкнига, 2006. — 248 с.

⁷ Дарвин М.Н. Художественная циклизация лирики // Теория литературы. — Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). — М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 476–515.

⁸ Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. — Тверь: ТГУ, 1992. — С. 3.

принадлежащих одному виду искусства, созданных одним автором и скомпонованных им в определенную последовательность»⁹. Согласно Л.Е. Ляпиной, «обладая всеми свойствами художественного произведения, цикл обнаруживает свою специфику как герменевтическая структура тексто-контекстной природы, включающая систему связей и отношений между составляющими его произведениями»¹⁰. Эвристически продуктивными применительно к нашему исследованию оказались также наблюдения Ю.В. Доманского и В.А. Гаврикова над циклизацией и контекстностью в современной песенной лирике¹¹.

Поскольку в циклическое образование зачастую включаются тексты разной жанровой природы, представляется необходимым обратиться и к категории жанра. В настоящем исследовании учитывается ее разноплановое понимание и как «реально существующей <...> разновидности произведений (эпопея, роман, повесть, новелла и т.п.)», и как «“идеального” типа или логически сконструированной модели конкретного литературного произведения, которые могут быть рассмотрены в качестве его инварианта»¹², а также разграничение речевых первичных («простых», сложившихся естественным путем в процессе непосредственного общения) и вторичных («сложных», возникших в рамках высокоразвитой культуры и вбирающих в себя первичные) жанров в концепции М.М. Бахтина¹³.

Вопросы трансформации жанровой системы и жанровых форм рассматриваются сквозь призму понятия жанровой доминанты Б.В.

⁹ Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. — СПб., 1999. — С. 17.

¹⁰ Там же.

¹¹ Доманский Ю.В. Рок-поэзия: филологический ракурс: монография. — М.: Intrada, 2015. — 272 с.; Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. — М.: Intrada: Изд-во Кулагиной, 2010. — 232 с.; Гавриков В.А. Переосмысляя аксиомы «рокологии»: циклизация // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2014. — № 15. — С. 6–17; Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст / под научной редакцией Ю.В. Доманского. — Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. — 633 с.

¹² Тамарченко Н.Д. Жанр // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. — М.: Издательство Кулагиной Intrada, 2008. — С. 69.

¹³ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1986. — С. 252.

Томашевского, понимаемой как тяготение признаков произведения к одному центру¹⁴, и понятия жанровой изотопии Л.Г. Кихней — полиинтерпретативности текста определенного жанра в восприятии читателя¹⁵. Сверхтекст в рамках настоящего исследования рассматривается как гипержанр — объединение текстов различных жанров, представляющее собой самостоятельный комплекс жанровых ожиданий и подразумевающее варианты восприятия как в совокупности, так и дискретно¹⁶. Чрезвычайно полезными в методологическом отношении оказались исследования Э.Ф. Шафранской¹⁷.

Весьма значимыми для наших изысканий стали работы И.Б. Ничипорова¹⁸ и Д.В. Кротовой¹⁹, посвященные идейно-художественным

¹⁴ Томашевский Б. Теория литературы (поэтика). — Л.: Ленинградское отделение государственного издательства, 1925. — С. 162.

¹⁵ Кихней Л.Г. Литературный жанровый канон и жанровая изотопия (к проблеме жанровой идентификации) // Материалы IV Международной научно-практической конференции «Россия в мире» / Ответ. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. Москва—Пенза: Издательство Пензенского государственного университета, 2018. — С. 390–397.

¹⁶ Седов К.Ф. Психолингвистический аспект изучения речевых жанров // Антология речевых жанров: повседневная коммуникация. — М., 2007. — С. 14–15; Балашова Л.В. Жанры «внелитературной речевой культуры» в зеркале метафоры // Жанры речи. — Вып. 5. Жанр и культура. — Саратов, 2007. — С. 21.

¹⁷ Шафранская Э.Ф. Современная русская проза: мифопоэтический ракурс. — М.: Ленанд, 2014. — 216 с.; Шафранская Э.Ф. Буквы, память, язык: о русской транскультурной литературе // Полилингвильность и транскультурные практики. — 2023. — Т. 20. — № 1. — С. 55–65; Шафранская Э.Ф. Дина Рубина: проза о любви // Русский язык в Армении. — 2020. — № 1 (112). — С. 33–50; Шафранская Э.Ф. Проза Дины Рубиной: между беллетризмом и элитарностью // Культ-товары: массовая литература современной России между буквой и цифрой: сборник научных статей. — СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2018. — С. 166–175; Шафранская Э.Ф. Современная русская литература: иноэтнокультурная проблематика: учебник для вузов / Сер. «Высшее образование». — М.: Общество с ограниченной ответственностью «Издательство ЮРАЙТ», 2023. — 194 с.; Шафранская Э.Ф., Гарипова Г.Т. Локальные тексты в русской литературе: учебное пособие / Сер. 76 «Высшее образование» (1-е изд.). — М.: Издательство Юрайт, 2023. — 109 с.

¹⁸ Ничипоров И.Б. Предметный мир в сборнике рассказов Людмилы Улицкой «О теле души» // Logos 2020. № 3 (12). С. 84-91; Ничипоров И.Б. «Гость» Александра Проханова как конспирологический роман о художнике // Logos. 2020. № 2 (11). С. 89-97; Ничипоров И.Б. Лагерная проза сегодня: роман Виктора Ремизова «Вечная мерзлота» // Logos. 2022. № 2 (19). С. 70-82; Ничипоров И.Б. Между современностью и мифом: роман Алексея Варламова «Купол» // Филология и человек. 2022. № 1. С. 159-167. Ничипоров И.Б. «Стихийный философ» на границе эпох: роман А. Варламова «Лох» // Logos. 2021. № 2 (15). С. 112-120; Ничипоров И.Б. «Павел Чжан и прочие речные твари» Веры Богдановой: опыт художественной футурологии // Филология и культура. 2022. № 2 (68). С. 100-106; Ничипоров И.Б. Семья в эпоху перемен: романы Юрия Полякова рубежа XX-XXI вв. («Замыслил я побег...», «Грибной царь») // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2020. № 3. С. 174-181; Ничипоров И.Б. «Уменьшаю историю до человека»: «Цинковые мальчики» Светланы Алексиевич // Филологические науки. Научные

константам и генезису современной прозы. Стратегемы современной литературы также глубоко и полно проанализированы А.Г. Коваленко²⁰.

Степень разработанности проблемы характеризуется недостаточной изученностью сверхтекстовых образований в современной русской прозе, в частности в том ее сегменте, который определяется тенденциями массовой культуры.

Так, в беллетристике и кинематографических сценариях на смену замкнутому в своих границах тексту романа или фильма приходят многосерийные проекты, широко культивируются сиквелы и приквелы. Серийностью во многом обусловлена поэтика современной песенной лирики, где циклизация реализуется в формате альбомов и многообразных концертных практик. Серийностью во многом обусловлена поэтика современной песенной лирики, где циклизация реализуется в формате альбомов и многообразных концертных практик. В плане изучения сериальной репрезентации образа героя и его воплощения на экране и

доклады высшей школы. 2021. № 1. С. 83-87; Ничипоров И.Б. Парадоксы исторической памяти в послевоенных поэмах А. Твардовского // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2021. Т. 26. № 2. С. 188-197.

¹⁹ Кротова Д.В. Постмодернизм или продолжение традиции: проза В. Пелевина // Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. — М.: МАКС Пресс, 2018. — С. 103–135; Кротова Д.В. Модели интерпретации проблемы времени в современном романе: «Лавр» Е. Водолазкина, «Миусская площадь» М. Голубкова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. — 2017. — № 4. — С. 96–105; Кротова Д.В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. — М.: МАКС Пресс Москва, 2018. — 224 с.; Кротова Д.В. Творчество В. Пелевина и традиции модернизма // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 3 (69): в 3-х ч. — Ч. 3. — С. 29–32; Кротова Д.В. Поэзия В. Шаламова: идейно-образные константы и художественная генеалогия (модернистский аспект). — М.: МАКС Пресс, 2023. — 576 с.

²⁰ Коваленко А.Г. Литература и постмодернизм. — М.: РУДН, 2004. — 142 с. Коваленко А.Г. Очерки художественной конфликтологии: Антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века: монография. — М.: РУДН, 2010. — 491 с.; Коваленко А.Г., Денисенко А.В. Борис Акунин, литературовед и педагог. Рецензия на книгу: Акунин Б. Русский в Англии: самоучитель по беллетристике. М.: Альпина Паблишерс, 2022. 376 с., ил. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. — 2023. — Т. 28. — № 1. — С. 187–191; Коваленко А.Г., Ху Цзяжуй. Дистопия или трансгрессия? (Два прочтения повести В. Сорокина «Метель») // Неофилология. — 2023. — Т. 9. — № 4. — С. 835–844.

медиапространстве для нас важным подспорьем статья Овчаренко А.Ю., Барабаша В.В. и др.²¹.

Весьма плодотворным для реализации циклических стратегий в прозе является жанр детектива, а точкой, в которой соединились его жанровые доминанты и авторская интенция к созданию сверхтекста, «скрепленного» синтагматическими, парадигматическими и ассоциативными связями, стали произведения Бориса Акунина (псевдоним Григория Шалвовича Чхартишвили²²).

Ключевой особенностью творчества этого популярнейшего беллетриста оказывается циклическое мышление, объективированное в различных сверхтекстовых образованиях: циклах «Новый детектив», «Приключения магистра», «Смерть на брудершафт», «Жанры», «Провинциальный детектив», «История российского государства» и т.д.

Творчество Б. Акунина²³ в отечественном литературоведении изучено уже достаточно подробно, однако авторы многочисленных работ проблемы сверхтекстовой организации касаются лишь мельком, обращая внимание на частные циклообразующие мотивы²⁴.

²¹ Булгарова Б.А. и др. "Каждому поколению - свой Шерлок": образ героя в экранизациях произведений А. Конан Дойла о Шерлоке Холмсе/ Булгарова Б.А., Овчаренко А.Ю., Барабаш В.В., Воропаева Ю.А.//Наука телевидения. - № 2, 2021. – С.171-212

²² Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743). Отметим, однако, что исследуемые произведения Б. Акунина, во-первых, были созданы и распространялись до получения автором указанного статуса, а во-вторых, никак не соотносятся с антиправительственными высказываниями их создателя, последовательно реализуя идею преданного служения государству (о чем и пойдет речь в настоящей работе).

²³ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²⁴ См. наиболее значительные из них: Алексеев Н. Русско-японский сыщик // Иностранец. — май 2000; Басинский П. Штиль в стакане воды // Литературная газета. — 23–29 мая, 2001. — № 21; Бреева Т.Н. Концептуализация истории в литературных проектах Г. Чхартишвили // Филология и культура. — 2014. — № 3 (37). — С. 42–48; Данилкин Л. Клуб. — НЛО. — 2010. — № 1; Десятков В.В. Любовь Степкина: Борис Акунин и Василий Шукшин // Филология и человек. — 2009. — № 2. — С. 45–52; Десятков В.В. Под знаком осиротевших («Азасель» Б. Акунина и антиутопии В. Набокова) // Вестник Барнаульского государственного педагогического университета. — 2004. — № 4–2. — С. 49–51; Десятков В.В. Русский бог (Борис Акунин и Василий Шукшин) // Филология и человек. — 2010. — № 3. — С. 109–121; Десятков В.В., Карпухина В.Н. Что такое хорошо и что такое плохо? О философских романах Бориса Акунина и Глории Му «Детская

Ряд исследователей сосредоточивает свои усилия на жанровых параметрах произведений²⁵. Однако многие авторы диссертаций²⁶ и ряда

книга», «Детская книга для девочек» // Сибирский филологический журнал. — 2014. — № 1. — С. 178–185; Десятков В.В., Карпухина В.Н. Метафизика детектива (о романе Бориса Акунина «Седмица трехглазого») // Сибирский филологический журнал. — 2019. — № 1. — С. 134–147; Дьякова Е. Борис Акунин как успешная отрасль промышленности // Новая газета — 2001. — № 45; Калганова В.Е., Михайлов Э.Л. Интертекстуальность как текстообразующий механизм романа Бориса Акунина «Азазель» // Пушкинские чтения. — Вып. XIX — 2014.; Китаева О. Детективы о прекрасном XIX веке // Дипломат. — Январь, 2001.; Ковалева К.Л. Интертекстуальность как стилеобразующее средство в постмодернистском проекте «Б. Акунин» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://pbn.nauka.gov.pl/sedno-webapp/works/619270>; Осьмухина О.Ю. Детектив 2000-х годов как полихудожественный текст: «Черный город» Б. Акунина // ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ—2013. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст. Материалы XVIII международной научной конференции. — 2013. — С. 55–59; Осьмухина О.Ю. Жанровые стратегии современной отечественной детективной прозы (на материале творчества Бориса Акунина) // Русский язык в контексте национальной культуры. Материалы IV Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А.И. Солженицына. — 2019. — С. 358–364; Осьмухина О.Ю., Карпов А.Д. Репрезентация исторического процесса в «Истории российского государства» Бориса Акунина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2020. — Т. 13. — № 7. — С. 41–46; Осьмухина О.Ю., Карпов А.Д. Своеобразие исторического романа Бориса Акунина в проекте «Анатолий Брусникин» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2020. — Т. 13. — № 2. — С. 37–41; Осьмухина О.Ю., Куряев И.Р. Цикл повестей «Смерть на брудершафт» Б. Акунина в аспекте литературной кинематографичности // Неофилология. — 2021. — Т. 7. — № 25. — С. 102–110; Пригодич В. Круче, чем Умберто Эко. // Лондонский курьер. — Апрель, 2000.; Приказчикова О.А., Осьмухина О.Ю. Синтез комикса и шпионского романа в «фандоринском цикле» Бориса Акунина // Национально-культурные коды мировой литературы в контексте аудиовизуальных практик искусства: коллективная монография. — Нижний Новгород, 2022. — С. 381–392; Ранчин А. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предупреждением, нелирическим отступлением и эпилогом // НЛО. — 2004. — № 67. — С. 35–266.

²⁵ Сысоева О.А. Трансформации русской классики в современной отечественной прозе: жанры ремейка и сиквела // Духовно-нравственный и эстетический потенциал русской литературной классики: сб. науч. ст. / И.А. Киселева, Т.А. Алпатова, Ю.Н. Сытина, сост. — М.: ИИУ МГОУ, 2013. — С. 308–312.; Сысоева О.А. Пародирование христианской истории в современной детской прозе (на примере «Детской книги» Б. Акунина) // Материалы III Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) «Актуальные проблемы филологии и культурологии» (17 декабря 2012 – 17 января 2013 года). — Хабаровск: Изд-во ДВГГУ, 2013. — С. 63–65.; Сысоева О.А. Жанровый статус современного литературного проекта (на примере проекта «Жанры» Б. Акунина) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2013. — № 7 (25): в 2-х ч. — Ч. II. — С. 178–180.; Сысоева О.А. Литературная пародия: проблема жанра // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. — 2013. — № 5–1. — С. 330–335.; Сысоева О.А. «Детская книга» Б. Акунина: проблема жанрового пародирования сказочного канона // Филология и человек. — 2014. — № 1. — С. 186–192; Трофименков М. Дело Акунина // Новая русская книга. — 2000. — №4.; Химич В.В. Роман Б. Акунина: «чужой» текст в своей игре // Материалы III международной научно-практической конференции «Литературный текст XX века: проблемы поэтики». — Челябинск: ЮУрГУ, 2010. — С. 394–399; Черняк М.А. Б. Акунин: перезагрузка образца 2012 года (к вопросу о ревизии ценностей) // Культ-товары—XXI: ревизия ценностей (масскультура и ее потребители): коллективная монография. — Екатеринбург, 2012. — С. 84–96; Черняк М.А. «Маска, я тебя знаю», или проект Б. Акунина «Авторы» как эксперимент над читателем // Библиотечное дело. — 2012. — № 18 (180). — С. 8–13; Черняк М.А. «Тварь я дрожащая, или право имею?»: «Преступление и наказание» Бориса Акунина // Вестник Герценовского университета. — 2007. № 2 (40). — С. 75–78; Черняк М.А., Пешкова О.А. Интерактивный роман как новая разновидность современной сетевой литературы (на примере романа Б. Акунина «Сулажин») // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. — 2020. — № 4. — С. 100–106.

монографий²⁷, не принимают во внимание циклообразующие тенденции, явно присутствующие в содержательной и формальной структурах текстов, или используют зачастую не вполне адекватный явлению категориальный аппарат. Так, единственной обстоятельной работой, вплотную подходящей к вопросу изучения корпуса акунинских текстов как целого, является защищенная в 2012 г. кандидатская диссертация Е.А. Трусковой. Анализируя романские циклы Б. Акунина²⁸, исследователь наряду со сверхтекстом оперирует «смежным» термином «гипертекст», пришедшим из компьютерной среды и означавшим прежде «своеобразную базу данных, которая организуется в виде открытой, свободно восполняемой и изменяемой сети, узлы которой (линейные тексты) соединяются самим пользователем»²⁹. Под гипертекстом в электронном формате передачи информации понимается,

²⁶ Афанасьева О.В. Англо-американский культурный пласт в детективной прозе Бориса Акунина. Дисс. ... к.ф.н. — М., 2019; Бобкова Н.Г. Функции постмодернистского дискурса в детективных романах Бориса Акунина о Фандорине и Пелагии. Дисс. ... к.ф.н. — Улан-Удэ, 2010; Бирюзова Н.А. Мотив второго пришествия Христа в русской литературе XIX–XX вв. (на материале произведений Ф.М. Достоевского, М.А. Булгакова, А. и Б. Стругацких, Б. Акунина). Дисс. ... к.ф.н. — Челябинск, 2010; Волкова Н. Литературная стратегия рубежа XX–XXI веков: вариант Б. Акунина. Дисс. ... к.ф.н. — Univerzita Karlova v Praze Filozofická fakulta, 2007; Герейханова К.Ф. Интертекстуальные стратегии в сборнике «Нефритовые четки» Бориса Акунина. Дисс. ... к.ф.н. — М., 2018; Двинина С.Ю. Категории времени и пространства в художественном дискурсе постмодернизма (на материале романов «Хоксмур» П. Акройда, «Алвертон» А. Торпа, «Чапаев и Пустота» В. Пелевина, «Алтын-толобас» Б. Акунина). Дисс. ... к.ф.н. — Челябинск, 2014; Ерохина А.М. Подтекст как способ моделирования художественного текста и как критерий его смысловой ёмкости (на материале текстов Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ»). Дисс. ... к.ф.н. — Новгород, 2018; Казачкова А.В. Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина 1990 – начала 2000-х гг. Дисс. ... к.ф.н. — Нижний Новгород, 2015; Карпов А.Д. Традиции исторического повествования в отечественной романной прозе рубежа XX–XXI вв. (на материале творчества А. Иванова и Бориса Акунина). Дисс. ... к.ф.н. — Нижний Новгород, 2023; Красильникова Е.П. Интертекстуальные связи пьес Б. Акунина и А.П. Чехова «Чайка». Дисс. ... к.ф.н. — Тула, 2007; Пономарева Ю.В. Жанровое своеобразие произведений Б. Акунина. Дисс. ... к.ф.н. — Тверь, 2018; Солуянова Н.А. Проблема интертекстуальности в переводе: на материале переводов произведений Б. Акунина. Дисс. ... к.ф.н. — М., 2013; Трускова Е.А. Романские циклы Бориса Акунина: специфика гипертекста. Дисс. ... к.ф.н. — Челябинск, 2012; Туова Р.Х. Феномен прецедентности в цикле романов Б. Акунина об Эрасте Фандорине: когнитивно-семантический и лингвокультурологический аспекты. Дисс. ... к.ф.н. — Майкоп, 2017.

²⁷ Вишневский А. Сквозь призму детектива: Мир романов Бориса Акунина и Леонида Юзефовича. — М.: РГГУ, 2011. — 152 с.; Головачева А. (ред.) Весь мир театр? Весь мир — литература! Б. Акунин глазами заинтересованных читателей. — М.: Буки Веди, 2016; Снигирева Т.А., Подчинов А.В., Снигирев А.В. Борис Акунин и его игровой мир: монография. — СПб: Алетей, 2017.

²⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²⁹ Трускова Е.А. Романские циклы Бориса Акунина: специфика гипертекста [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/romannye-tsikly-borisa-akunina-spetsifika-giperteksta>

следовательно, текст со встроенными ссылками, по которым читатель может либо переходить, либо не переходить, в зависимости от его желаний и цели чтения. Таким образом, цепочка ссылок, по каждой из которых потенциально открывается новый гипертекст с новыми «развилками», порождает текст, полностью индивидуализированный в плане композиции и содержания: путь каждого читателя становится абсолютно индивидуальной траекторией, что фактически превращает его в «соавтора» произведения. При всей эффектности данного построения очевидно, однако, что проза Б. Акунина³⁰ едва ли может считаться гипертекстом в строгом смысле слова, каковым является, например, «Хазарский словарь» М. Павича. Выделяя в качестве главного отличия гипертекста и сверхтекста свойственную последнему «объединяющую силу», организующую тексты «не посредством однопорядковых и разноуровневых ссылок, но при помощи изначально заданного смыслового “над-целого”»³¹, термин «сверхтекст» Е.А. Трускова использует бессистемно, а между тем, по нашей гипотезе, именно он является ключевым для понимания специфики проектов Б. Акунина³².

Предпринятый обзор показывает, что сверхтекстовый аспект творчества писателя оказывается масштабной лакуной — областью, нуждающейся в скрупулезном изучении, которое позволит выявить общие закономерности бытования современной беллетристики и массовой литературы³³, а также очертить наиболее перспективные тенденции ее развития. Сказанным как раз и обусловлен выбор в качестве **объекта** диссертационного исследования корпуса произведений об Эрасте

³⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³¹ Там же.

³² Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³³ О специфике массовой литературы см. обстоятельное исследование М.А. Черняк (Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века. — СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2005. — 308 с.)

Фандороние, его предках и потомках, рассмотренного как сверхтекстовое единство. **Предметом** исследования выступают внутри- и межтекстовые связи, «цементирующие» сверхтекст и формирующие его специфику как диалогически организованного целого.

Материал исследования — условный «фандоринский корпус», который представлен так называемой «фандорианой» и «параллельными» ей проектами. Под «фандорианой» в рамках настоящего исследования понимается цикл «Новый детективъ», по состоянию на 2023 г. включающий в себя следующие произведения: романы «Азазель» (1998), «Турецкий гамбит» (1998), «Левиафан» (1998), «Смерть Ахиллеса» (1998), «Статский советник» (1999), «Коронация, или Последний из романов» (2000), «Любовница смерти» (2001), «Любовник смерти» (2001), «Алмазная колесница» (2002), «Весь мир театр» (2009), «Черный город» (2012), «Не прощаюсь» (2018), «Просто Маса» (2020) и «Яма» (2023); повести «Пиковый валет» (1999), «Декоратор» (1999), «Долина Мечты» (2006), «Перед концом света» (2006), «Узница башни, или Краткий, но прекрасный путь трёх мудрых» (2006), «Планета Вода» (2015), «Парус одинокий» (2015) и «Куда ж нам плыть» (2015); рассказы «Сигумо» (2004), «Table-talk 1882 года» (2000), «Из жизни щепок» (2006), «Нефритовые четки» (2006), «Скарпея Баскаковых» (2006), «Одна десятая процента» (2006), «Чаепитие в Бристолле» (2006); пьесу «Инь и Янь» (2005), центральным героем которых является Эраст Петрович Фандорин. «Параллельные» проекты представлены следующими произведениями: романами из цикла «Приключения магистра» — «Алтын-толобас» (2001), «Внеклассное чтение» (2003), «Ф.М.» (2006) и «Сокол и ласточка» (2009); романами из цикла «Жанры» — «Детская книга для мальчиков» (2005), «Детская книга для девочек» (написан в соавторстве с Глорией Му, 2012), «Шпионский роман» (2005), «Квест» (2009); «фильмами», объединенными в цикл «Смерть на брудершафт» (2007–2011); романами из цикла «Провинциальный детектив» — «Пелагия и белый бульдог» (2001), «Пелагия и черный монах» (2001), «Пелагия и красный

петух» (2003); пьесами «Чайка» (2000), «Гамлет. Версия» (2002), а также беллетристическими иллюстрациями к проекту «История российского государства» (2013–2022, десять романов, одна пьеса и три повести). Таким образом, общий объем анализируемых текстов составляют тридцать пять романов, четыре пьесы, восемь повестей и восемь рассказов.

Научная новизна диссертации обусловлена тем, что впервые в литературоведении

— исследован беспрецедентный по замыслу и масштабам сверттекст, организованный системой парадигматических, синтагматических и ассоциативных связей;

— выявлена и детально проанализирована структура конкретного сверттекста в контексте мировой литературы и современной массовой культуры;

— установлены и описаны конкретные способы «скрепления» автономных, формально и содержательно завершенных произведений в единый текстовый ансамбль;

— существенно дополнены, дифференцированы и обобщены представления об особенностях поэтики сверттекстовой целостности: системе персонажей, интертекстуальных и игровых стратегиях, мотивной организации и лингвосемиотических свойствах художественной речи, — рассмотренных в качестве интегрирующих факторов сверттекстового единства.

Научная актуальность работы определяется дефицитом исследований сверттекстов современной русской прозы в жанрово-семантическом аспекте; рассмотрением под одним углом зрения и в широком историко-литературном и культурном контексте творчества одного из крупнейших писателей конца XX – начала XXI в.; введением в научный оборот верифицированных данных о структуре и композиционно-семантических связях сверттекста

Б. Акунина³⁴; осмыслением общих закономерностей и частных особенностей авторской поэтики (в том числе на материале произведений, прежде не становившихся предметом литературоведческого анализа).

Цель диссертационного исследования — выявить закономерности образования феномена сверхтекста в новейшей русской литературе в контексте мировой классики, выявить его генезис, структурно-типологические особенности и принципы жанрово-семантической организации.

Для реализации цели следует решить следующие **задачи**:

1. рассмотреть жанровую генеалогию сверхтекстов мировой и отечественной культуры в контексте генезиса жанров и развития жанровой изотопии, исследовать подвижность границ жанра и критерии его выявления в контексте синкретизма современной культурной парадигмы;

2. исследовать инварианты и варианты реализации сверхтекста в современной массовой культуре, рассмотреть прозу фэнтези, магического реализма, а также жанр детектива как продуктивные платформы для реализации жанровой изотопии;

3. продемонстрировать специфику и особенности сверхтекста современной отечественной прозы на примере масштабного проекта Б. Акунина³⁵, вобравшего в себя жанровые модели детектива и других жанрогенерирующих параметров;

4. рассмотреть семантическое ядро сверхтекста Б. Акунина³⁶ — цикл «Новый детектив» в контексте набора типовых координат детективного

³⁴ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³⁵ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

жанра, сформированных классическим английским детективом, выявить и указать его дифференциальные черты;

5. проанализировать архитектуру сверхтекста — «фандоринского корпуса», эксплицитно обозначая скрепляющие его сверхидею, синтагматические, парадигматические и ассоциативные связи, горизонтальную, вертикальную и матричную структуру организации;

6. выявить и обосновать лингвосомиотические циклообразующие связи сверхтекста, проявляющие себя как в авторской речи, так и в речи персонажей и создающие дополнительные факторы объединения цикла помимо заложенной автором осевой структуры.

Гипотеза диссертационного исследования состоит в том, что сверхтекст представляет собой одно из генерализующих начал современной прозы; с одной стороны, он встроен в семиосферу массовой культуры, с другой, — генетически связан с многовековым жанровым и метажанровым опытом мировой литературы.

Спецификой исследуемого материала продиктован комплексный подход, основывающийся на **методах и приемах** системно-типологического, сравнительно-исторического, структурно-семиотического, компонентного, интертекстуального, нарратологического и герменевтического анализа.

Теоретико-методологическую базу диссертации составили как историко-литературные, так и теоретические исследования в нескольких областях, прежде всего:

- по поэтике цикла как сверхтекстового единства (работы С.Н. Бройтмана, М.Н. Дарвина, Ю.В. Доманского, О.Г. Егоровой, Л.Е. Ляпиной, Н.В. Матвеевой, О.В. Мирошниковой, В.И. Тюпы, И.В. Фоменко и др.);

- по теории жанра (работы С.Ю. Артемовой, М.М. Бахтина, С.Н. Бройтмана, А.Н. Веселовского, Л.Г. Кихней, Н.Л. Лейдермана, Д.М. Магомедовой, В.Я. Проппа, Н.Д. Тамарченко, Ц. Тодорова,

Б.В. Томашевского, Ю.Н. Тынянова, В.И. Тюпы, Р. Уэллека и О. Уоррена, А. Фаулера, О.М. Фрейденберг, Л.В. Чернец и др.);

- по поэтике детективной, мистической и «магической» прозы (работы Т.Н. Амирян, О.Ю. Ахманова, С.П. Бавина, Н.Н. Вольского, В.И. Катина, Н.Н. Кириленко, Л.Г. Кихней и В.А. Гаврикова, Е.Н. Ковтун, Р. Лахманна, Е.М. Неелова, С.Б. Переслегина, Е.Д. Тамарченко, Т.В. Тимошенко, Ц. Тодорова и др.);

- по семиотике синтагматических, парадигматических и лингвосемиотических связей в контексте анализа текстовых ансамблей (работы Ю.Д. Апресяна, Н.Д. Арутюновой, Л. Ельмслева, В.М. Живова, А.Ф. Литвиной, Ю.М. Лотмана, Ф. де Соссюра, Б.А. Успенского, Ф.Б. Успенского и др.);

- по вычленению идейных, топических, структурно-нарративных, жанровых, направленческих констант в современной русской литературе и ее связи с литературной и культурной традицией (работы А.С. Бокарева, М.М. Голубкова, Ю.В. Доманского, А.Г. Коваленко, Д.В. Кротовой, Т.Г. Кучиной, Д.М. Магомедовой, И.Б. Ничипорова, Ю.Б. Орлицкого, М.Г. Павловца, Я.В. Солдаткиной, Э.Ф. Шафранской и др.).

- Теоретическая значимость диссертации определяется тем, что в ней предложен универсальный и достаточно гибкий исследовательский инструментарий, предназначенный для анализа сверхкрупных текстовых ансамблей циклической природы; обоснована концепция сверхтекста как ядерно-периферийного конструкта, организованного разветвленной системой синтагматических, парадигматических и ассоциативных связей; разработаны алгоритмы исследования персонажного ряда, интертекстуальных и игровых стратегий, мотивной организации и лингвосемиотических особенностей художественной речи как факторов сверхтекстового единства; доказана эвристическая продуктивность термина «сверхтекст» по отношению к произведениям массовой культуры в целом и литературы в частности;

выявлена специфика сверхтекста Б. Акунина³⁷, наглядно продемонстрированы пути его развития из свернутого первичного ядра. Таким образом, работа носит междисциплинарный характер, и ее результаты могут быть применены как в филологическом, так и в культурологическом исследовательских контекстах.

Практическая значимость работы определяется тем, что полученные результаты могут быть использованы при рассмотрении ключевых тенденций развития современной прозы в школах и вузах, в учебниках и учебных пособиях, а также при организации индивидуальной научно-исследовательской деятельности студентов и аспирантов.

Личный вклад автора диссертации состоит в том, что он самостоятельно определил объект и предмет, сформулировал цель и задачи, критически осмыслил научную литературу по исследуемой проблеме, отобрал и структурировал материал; разработал комплексную методологию анализа сверхкрупных текстовых ансамблей в жанрово-семантическом аспекте; дал комплексную характеристику прозы Б. Акунина³⁸ как организованного системой парадигматических, синтагматических и ассоциативных связей сверхтекста; выявил и детально проанализировал структуру этого сверхтекста в контексте мировой литературы и современной массовой культуры; установил и описал способы «скрепления» автономных произведений в единый текстовый ансамбль; дополнил и конкретизировал существующие в науке представления о поэтике современной русской литературы.

На защиту выносятся следующие основные **положения** диссертации.

1. Культура второй половины XX в. – начала XXI в. испытывает потребность в форме, превосходящей роман по своему объему — форме

³⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

сверхтекста, возникающей в межтекстовом диалоге с диверсифицированным использованием интертекстуальных стратегий и опирающаяся на многовековой литературный опыт.

2. Вследствие этого современная литература в начале XXI в. обогатилась форматом сверхтекста, который при всей обширной истории крупных текстов как явления в сегодняшних условиях должен быть дешифрован и прочитан через новую оптику — в свете межтекстовых диалогов и стратегий игры с читателем, а также с учетом тесного взаимодействия литературы и массовой культуры.

3. Сверхтекст следует рассматривать как гипержанр, вбирающий в себя инварианты различных жанров, которые могут быть реализованы в виде частей сверхтекста. Части сверхтекста соединяются общей для них сверхидеей, а также синтагматическими, парадигматическими и ассоциативными связями, что позволяет распространить на сферу порождения текстов формальные законы глоссематики и экстраполировать законы управления формой означаемого на субстанцию означаемого.

4. Анализ многообразия сверхтекстов современной «высокой» и массовой прозы (на материале романов Д. Рубиной, Е. Водолазкина, А. Иванова, М. Елизарова, С. Лукьяненко, М. Семенович, А. Пехова, К. Деминой и др.) выявил, что сверхтекстовые образования сублимируются чаще всего в жанровом поле семейной/исторической хроники, мистической прозы, фэнтези, детектива.

5. Среди прочих сверхтекстов наиболее репрезентативным, структурно многообразным и обширным является проект Б. Акунина³⁹, обозначаемый нами как «фандоринский корпус». В нем реализована единая сверхидея и представлены все типы выявленных связей, а также максимальная жанровая и стилистическая диверсификация.

³⁹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

6. «Фандоринский корпус» выстраивается по ядерно-периферийному принципу. В качестве первичного ядра выступает цикл «Новый детективъ» («фандориана»), организованный сверхидеей нового типа героя, беззаветно преданного государству и отстаивающего интересы добра и справедливости.

7. Анализ базовых социальных ролей типичного детективного произведения показывает, что воплощенный Б. Акуниным⁴⁰ жанровый архетип детектива создает неомиф, в котором наделенный исключительными физическими и интеллектуальными способностями человек противостоит сверхзлодеям при содействии необычного ассистента (репрезентанта иноязычной культуры, который уравнивает своего друга-сыщика и не только восхищается его незаурядным умом, но и высказывает ценные замечания, помогающие расследованию).

8. Одновременно с «Новым детективом» развивались и распространялись «параллельные» проекты, скрепляемые на персонажном уровне идеей «рода Фандориных», на лексико-семантическом уровне — двумя многообразно воплощаемыми паттернами: речевыми ошибками (искаженная речь, намеренно деформированная на фонетическом и морфологическом уровне, акцент иностранца и/или его имитация) и играми с половой / гендерной принадлежностью персонажей (искажение грамматического рода, перемена пола и гендерной принадлежности, коллизия травестики и т.д.), а также рядом малых сквозных мотивов (таких, как мотив отрезанной головы, мотив синестетического восприятия мира и т.п.).

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации были представлены в докладах на *международных конференциях*: «Россия в мире: проблемы и перспективы развития

⁴⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере» (Москва — Пенза, 2020–2023 гг.); «Цифровизация в эпоху развития современного общества» (Москва, 2020 г.); «Литература Серебряного века и Русского Зарубежья в контексте русской и мировой культуры: к 80-летнему юбилею профессора Владимира Вениаминовича Агеносова» (Москва, 2022 г.); «Грибоедовские чтения—2022» (Москва, 2022 г.); «Русская классическая и неклассическая литература: текст, контекст, рецепция» (Ярославль, 2023 г.); «Проблемы и перспективы преподавания языков и специальных дисциплин в иностранной аудитории» (Москва, 2024).

Результаты работы обсуждались на заседаниях кафедры истории журналистики и литературы ОЧУ ВО «Московский университет имени А.С. Грибоедова». Основные положения работы также *апробированы* и *внедрены* в преподавательскую практику при чтении лекционных курсов и проведения практических занятий аспирантам факультета журналистики в рамках подготовки к кандидатскому экзамену по русской литературе в 2023–2024 учебном году.

Содержание диссертации отражено в серии публикаций в рецензируемых журналах, входящих в базы данных “Scopus” и “Web of Science” (5) и рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования Российской Федерации (14), в статьях, опубликованных в сборниках материалов конференций (10), в монографии (1), коллективной монографии (1).

Проблематика и выводы диссертации **соответствуют паспорту специальности 5.9.1** — русская литература и литературы народов Российской Федерации, в частности следующим областям исследования: п. 6. — «История русской постсоветской литературы XX–XXI века»; п. 10. — «Биография и творческий путь писателя»; п. 11. — «Творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве»; п. 12. — «Индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей

в их историческом развитии»; п. 15. — «Взаимообусловленность различных видов литературного творчества: письма, дневники, записные книжки, записи устных рассказов и т.п.»; п. 17. — «Многообразие связей художественной литературы с сочинениями историков и философской мыслью»; п. 24. — «Взаимодействие русской и мировой литературы, древней и новой»; п. 26. — «Взаимодействие литературы с другими видами искусства».

Структура диссертации обусловлена задачами исследования, состоящего из Введения, пяти глав, заключения и списка литературы, включающего в себя 517 наименований. Общий объем работы составляет 393 страниц.

ГЛАВА 1.

К ИСТОРИИ И ТЕОРИИ СВЕРХТЕКСТОВ: ОТ АНТИЧНОСТИ ДО НАШИХ ДНЕЙ

1.1. История сверхкрупных текстов в традиции мировой художественной литературы

Сверхкрупные формы художественной литературы имеют богатую традицию. Грандиозные эпические произведения — такие, как «Илиада», «Одиссея», «Теогония», народный эпос «Калевала» и другие образцы пролонгированных сюжетов, связанных единой системой героев, представляют собой сверхкрупные произведения, которые при этом крайне редко воспринимались как целостные конструкции. Как указывает С.И. Радциг, ядром этих крупных эпических форм являлись родовые предания, рассказы об основоположниках семейства и его наиболее достойных представителях: «подвиги, совершенные предками, составляли гордость всего рода и его славу. Поэтому старейшина рода с особенным удовольствием готов был рассказывать об этих славных деяниях своим родичам и гостям. Но память не могла сохранить всех событий в точности; естественно, получались и преувеличения, и прямые искажения. Историческое зерно, послужившее основой рассказа, совершенно тонуло в массе сказочных элементов, как это произошло, например, с преданием о Троянской войне. Основное сказание при передаче из уст в уста осложнялось все новыми чертами»⁴¹. Таким образом возникали тексты, развивавшиеся по принципу «от ядра к периферии»: образ основного героя, приключения которого составляли стержень сюжета, «обрастал» подробностями, «параллельными» историями, отдельно выделялись и разветвлялись истории различных эпизодических персонажей. Возникла некая совокупность

⁴¹ Радциг С.И. История древнегреческой литературы. — М.: Высшая школа, 1982. — С. 36.

текстов, которые в период создания хранились и исполнялись в устной форме (что способствовало прирастанию информации при каждом новом исполнении и соответствующим потерям: сказитель забывал какие-либо подробности, однако с удовольствием заменял их новыми, выдуманными).

Подобный механизм образования народного эпоса — «ядерная» история с прирастающими текстами — характерен для большинства народов. С.Ю. Неклюдов указывает на дискуссию в литературоведении о первичности целого или части в таких сверхкрупных формах: «Трудно сказать, какая из данных форм — “малая” или “большая” — является более архаичной. Опыт сравнительно-исторической фольклористики <...> скорее свидетельствует в пользу “малой” формы (типа палеоазиатских героических сказаний, карело-финских рун и т. п.), тогда как пространные «эпопеи» (например, у тюрко-монгольских народов Сибири и Центральной Азии), вероятно, возникают позднее. В изучении конкретных эпических (преимущественно книжно-эпических) памятников отражением этой стадияльно-типологической проблематики стал давний спор “унитариев”, отстаивавших концепцию изначальной целостности подобных текстов, с “аналитиками”, обосновавшими концепцию формирования “большой формы” из коротких песен, “малых кантилен”, лежащих в ее основе»⁴². В целом, существует и тот, и другой вариант развития: так, часть народных и фольклорных эпосов тяготеет к хронологической циклизации (описывается жизнь героя в хронологическом порядке) либо к хронологико-генеалогической (в эпосе представлены поколения героев, также описываемые в соответствии с хронологией). Отдельно разворачиваются «спин-оффы» — побочные линии повествования, приобретающие порой статус самостоятельных (например, в монгольской книжноэпической Гесериаде)⁴³. Так в архаической культуре возникают своеобразные «вселенные», «художественные миры», в определенный момент представляющие собой как бы некую фантазийную

⁴² Неклюдов С.Ю. Эпос в мировой литературе // Шаги. — 2015. — № 1. — С. 9.

⁴³ Неклюдов С.Ю. Эпос в мировой литературе // Шаги. — 2015. — № 1. — С. 10.

семиосферу данного народа. В эпосе представлен вымышленный, но в сознании сказителя и слушателя вполне реальный (зачастую отнесенный в далекое прошлое) мир, в котором живет и действует совокупность нескольких десятков или сотен героев. Этот мир обладает едиными предметными, пространственными и временными координатами: так, в «Илиаде» отсутствуют персонажи-циклопы, однако у аэда и у его слушателя нет сомнений в том, что события «Илиады» и посещение Одиссеем циклопа Полифема — часть единой реальности, в которой Ахиллес не встречался с циклопами лично, но мог бы встретиться, если бы оказался на том же самом острове.

Как указывает Е.С. Тулушева, решающую роль в утверждении циклов как явления сыграло появление книгопечатания (сама технология была изобретена Иоганном Гутенбергом в 1445 году, массовое ее внедрение пришлось на XVI–XVII вв.): появилась возможность «твердой», единовременной фиксации крупного произведения в некоей каноничной форме, доступной массовому читателю⁴⁴. Таким образом, текст перестает быть пронцаемым, свободно компоуемым единством и начинает восприниматься как хронологическое развитие определенного сюжета. Особенно явным это становится применительно к приключенческим эпосам — таким, как «Одиссея», в которых теоретически порядок приключений и их количество могут быть произвольными. Параллельно в мировой литературе бытуют малые формы, по своему объему уступающие сверхкрупным эпосам — от рассказа до романа. Они также объединяются в более крупные формы — циклы, сборники, книги и т.д., причем в большинстве случаев главным объединяющим фактором становится авторская интенция к объединению ряда произведений в более крупное целое. Следует отметить, что сверхкрупный формат был широко распространен в дописьменную эпоху (ср. многочисленные народные эпосы)

⁴⁴ Тулушева Е.С. Принципы циклообразования в трилогиях Дины Рубиной «Русская канарейка» и «Наполеонов обоз». Дисс. ... к.ф.н. — М., 2019. — С. 17.

и прошел через структурные и смысловые преобразования в эпоху Возрождения, когда приобрели популярность «рамочные тексты». Циклы занимательных историй объединялись неким общим текстом: так, «Декамерон» Боккаччо, «Кентерберийские рассказы» Чосера, цикл сказок «Тысяча и одна ночь» и т. п. объединяются за счет контекста рассказывания кому-либо чего-либо.

Затем сверхкрупный жанр пережил новое рождение в литературе XIX–XX вв. Во Франции появляется, например, «Человеческая комедия» Оноре де Бальзака, включающая в себя 137 разножанровых произведений, если ориентироваться только на циклизацию, заданную самим автором. Исчерпывающее описание замысла этого грандиозного сверхтекста дано Ф. Энгельсом, сказавшим о «Человеческой комедии»: «Бальзак, которого я считаю гораздо более крупным мастером реализма, чем всех Золя прошлого, настоящего к будущего, в “Человеческой комедии” дает нам самую замечательную реалистическую историю французского “общества”, особенно “парижского света”, описывая в виде хроники, почти год за годом с 1816 по 1848 г., усиливающееся проникновение поднимающейся буржуазии в дворянское общество, которое после 1815 г. перестроило свои ряды и снова, насколько это было возможно, показало образец старинной французской изысканности»⁴⁵. Более того, Вл. А. Луков убедительно доказывает, что «Человеческую комедию» необходимо рассматривать в едином художественном и смысловом пространстве с драматургией Бальзака, что существенно расширяет рамки цикла и художественного мира, изображаемого писателем⁴⁶.

Примером грандиозной эпопеи Бальзака вдохновлен цикл из 20 романов Э. Золя «Ругон-Маккары. Естественная и социальная история

⁴⁵ Энгельс Ф. // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — Т. 37. — С. 36.

⁴⁶ Луков В.А. Драматургия Бальзака во взаимоотражении с его «Человеческой комедией» // Знание. Понимание. Умение. — 2011. — № 2 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/2/Lukov_Balzac/

одной семьи в эпоху Второй империи». Авторский замысел, как указывает С. Емельяников, предполагал следующий состав цикла:

Роман о священниках (провинция).

Военный роман (Италия).

Роман об искусстве (Париж).

Роман о больших перестройках Парижа. Роман о судебном мире (провинция).

Рабочий роман (Париж).

Роман из высшего света (Париж).

Роман о женской интриге в коммерции (Париж).

Роман из семейной жизни выскочки (влияние внезапного обогащения отца на его дочерей и сыновей) (Париж),

Начальный роман (провинция)⁴⁷.

Подчеркивая цикличность «Ругон-Маккаров», Золя использует вариант «обрамления»: в романе «Карьера Ругонов», открывающем цикл, представлена большая часть персонажей дальнейшего цикла, а в завершающем романе цикла, «Доктор Паскаль», появляется глава, в которой автор сводит воедино сюжетные коллизии всех романов. При относительной самостоятельности произведений и отсутствии «канонической» хронологии прочтения Э. Золя задается целью показать «семью и наследственные черты, слегка измененные обществом»⁴⁸. Ведущая тема «Ругон-Маккаров» не столько социальные изменения, сколько генеалогические, семейные черты. «От следования основного принципа Золя не отойдет: уже в 1867–1868 гг. он составляет родословную всех персонажей, которую потом будет не раз редактировать. В законченном виде генеалогическое древо Ругон-Маккаров будет опубликовано в последнем романе серии: «Докторе Паскале». Золя

⁴⁷ Емельяников С. Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй империи [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/emelyanikov-estestvennaya-i-socialnaya-istoriya.htm>

⁴⁸ Noda M. La représentation du paysage urbain dans Les Rougon-Macquart. — Paris, 2020. Цит. по: Мнацаканова М.А. Париж в эпоху Второй Империи: «Ругон-Маккары» Эмиля Золя как отражение перемен // Urbis et Orbis. Микростория и семиотика города. — 2022. — № 1. — С. 119–141.

тщательно изучил существовавшие на тот момент научные труды о принципах наследования, в частности труды Клода Бернара стали его настольной книгой. Писатель утверждал, что в натуралистическом романе грань между наукой и литературой постепенно исчезает»⁴⁹.

Грандиозные замыслы циклов Бальзака и Золя не дезавуируют восприятия их произведений по отдельности: в совокупности романы, рассказы и пьесы создают широкую картину динамики изменения общества, которую можно рассматривать как целостный свертхтекст либо воспринимать фрагментарно.

В отечественной литературе XIX – первой половины XX вв. тенденция к написанию крупных текстов также нашла специфическое выражение: развивается жанр «трилогии становления», посвященной развитию определенной личности («Семейная хроника», «Детские годы Багрова-внука», «Воспоминания» С.Т. Аксакова; «Детство», «Отрочество», «Юность» Л.Н. Толстого; «Детство», «В людях», «Мои университеты» М. Горького; «Повесть о детстве», «Вольница», «Лихая година» Ф.В. Гладкова и т. д.)⁵⁰. Трилогии из романов становления организуются по хронологическому принципу и представляют собой историю становления личности героя: «Так, в “Детстве” мы видим... предпосылки к зарождению интеллекта Николеньки, которые ничуть не девальвируют картину светлого и благожелательного отношения героя к миру. В “Отрочестве” на первых порах “анализ” самым убийственным образом действует на душевное единение Николеньки с окружающими. Былая любовь и абсолютное доверие к людям уступают место скепсису и разочарованию. В процессе напряженных одиноких размышлений мальчик одно за другим теряет прежние моральные убеждения. Однако Л. Толстой, как нам представляется, рисует не губительное воздействие аналитической мысли на доброту и совесть, а

⁴⁹ Мнацаканова М.А. Париж в эпоху Второй Империи: «Ругон-Маккары» Эмиля Золя как отражение перемен // *Urbis et Orbis. Микростория и семиотика города.* — 2022. — № 1. — С. 127.

⁵⁰ Тулушева Е.С. Принципы циклообразования в трилогиях Дины Рубиной «Русская канарейка» и «Наполеонов обоз». Дисс. ... к.ф.н. — М., 2019. — С. 44.

один из закономерных этапов становления нравственного сознания. По мере того как герой взрослеет, его страсть к “философствованиям” трансформируется в деятельность “ясного рассудка”. В «Юности» этот «ясный рассудок» помогает герою преодолеть душевный кризис. Неустанные размышления позволяют автогерою “распознать” эгоистическую направленность “головной этики” Нехлюдова, а также разрушить в душе своей идеал “комильфо” как ложный и несостоятельный»⁵¹.

Тенденция к объединению прозаических текстов в более крупные единства еще более широко представлена в литературе XX в. Исследуя этот феномен, О.Г. Егорова отмечает, что «процесс циклизации был основой создания нового типа модернистского романа XX века», а «влияние цикла на разные прозаические жанры в изучаемый период было настолько велико, что инерция произошедших трансформаций организует и прозу второй половины XX века...»⁵².

В отечественном литературоведении обращение к теории цикла датируется началом XX в. В 1925 г. в «Литературной энциклопедии...» впервые было зафиксировано понятие цикла применительно к поэтическим и прозаическим сверхтекстам в отечественном литературоведении. «ЦИКЛ (от греч. κύκλος — круг) означает, в применении к литературе, ряд произведений, связанных общим сюжетом и составом действующих лиц. Цикл, в той или иной своей форме, составляет принадлежность как литературы античной, так и литературы средневековой. Встречается он и в новой литературе, и в русской народной словесности»⁵³. В. Дынник, являющаяся автором статьи, упоминает об унитарных и центробежных тенденциях в создании циклов, а также о циклах авторских и читательских — задуманных создателем или объединенных постфактум читателями.

⁵¹ Цирулев А.Ф. Концепция разума в трилогиях Л. Толстого и М. Горького // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Филология. — 2010. № 3(1). — С. 325.

⁵² Егорова О.Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/problema-tsiklizatsii-v-russkoi-proze-pervoi-poloviny-xx-veka>

⁵³ Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов. — М.; Л., 1925. — С. 1083.

Следующая фиксация термина в энциклопедии относится к 1975 г.: В.А. Сапогов трактует его следующим образом: «ЦИКЛ (от греч. κύκλος — круг) — группа произведений, сознательно объединенных автором по жанровому, тематическому, идейному принципу или общностью персонажей. <...> каждое произведение, входящее в такой Ц., может существовать как самостоятельная художественная единица, но, будучи извлечено из него, теряет часть своей эстетической значимости»⁵⁴. В.А. Сапогов является специалистом по творчеству А.А. Блока, и цикл как явление отрефлектировано им именно на примере творчества последнего. Диссертация В.А. Сапогова «Поэтика лирического цикла А. Блока», защищенная в 1967 г., положила начало дальнейшей разработке вопроса циклизации в отечественной практике литературоведения.

Далее к вопросу лирического цикла в творчестве А.А. Блока и других поэтов обратилась Л.Я. Гинзбург. По мнению ученого, «сочетание единства и множественности было для Блока органическим. Творчество самого Блока чуждо разорванности. Настойчиво и сознательно он стремился охватить противоречивые планы структурной трилогии. Многопланность же внутри этой структуры была возможна для Блока и нужна Блоку именно потому, что, строя лирическое я, он строил не психологическую целостность частной личности, но эпохальное сознание своего современника в полноте и многообразии его духовного опыта»⁵⁵. В исследовании «О лирике» рассматриваются также циклы в творчестве Аполлона Григорьева, Валерия Брюсова, Константина Бальмонта, Андрея Белого.

Интересно, что при обилии именно прозаических циклов в отечественной и мировой литературе исследования литературоведов посвящены, главным образом, стихотворным циклам. Так, Л.Я. Гинзбург пишет: «Сюжетные, драматургически-повествовательные элементы

⁵⁴ Сапогов В.А. Цикл // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. — Т. 8. — М., 1975. — С. 398–399.

⁵⁵ Гинзбург Л.Я. О лирике. — Л.: Советский писатель, 1974. — С. 259.

чрезвычайную интенсивность приобретают в лирике Некрасова, в частности в его любовной лирике. На иной основе и в то же время аналогичным образом строятся стилизованные маски ранней лирики Блока. Лирический герой не существует в отдельном стихотворении. Это непременно единство если не всего творчества, то периода, цикла, тематического комплекса»⁵⁶. В литературоведении разворачиваются дискуссии о жанровой природе цикла, его специфике и месте в системе лирических жанров. Многие теоретики цикла сближают его с жанром поэмы, указывая на превалирование понимания цикла как целого.

Изучением циклизации в лирике занимались М.Н. Дарвин и И.В. Фоменко. Согласно М.Н. Дарвину, цикл в лирике — это «такая совокупность взаимосвязанных между собой стихотворений, которая... способна воплотить целостный взгляд на мир (“поэму души”, “поэтическую идеологию”, “роман” или “трактат” в стихах), выразить художественную волю автора»⁵⁷. И.В. Фоменко связывает исследование циклизации с методологическим аппаратом структурализма: по его мнению, наука «столкнулась с циклизацией как проблемой только через полвека, когда возникла настоящая потребность понять и объяснить особенности поэзии, рожденной рубежом веков, а активно вошедшие в науку идеи системности предоставили такую возможность»⁵⁸. Началось активное исследование факторов циклизации, в поле зрения исследователей оказались вопросы: что делает цикл циклом? какие внутренние и внешние элементы позволяют говорить об осмыслении совокупности текстов как единого целого?

Так, И.В. Фоменко определяет цикл как «жанровое образование, главный структурный признак которого — особые отношения между стихотворением и контекстом, позволяющие воплотить в системе

⁵⁶ Там же. — С. 155.

⁵⁷ Дарвин М.Н. Художественная циклизация лирики // Теория литературы. — Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — С. 476–515. — С. 470.

⁵⁸ Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. — Тверь: ТГУ, 1992. — С. 4.

сознательно организованных стихотворений сложную систему взглядов, целостность личности и/или мира»⁵⁹. Особого внимания заслуживает также определение, сформулированное Л.Е. Ляпиной, ценное тем, что в нем отсутствует привязка к лирике — в таком прочтении речь может идти и о сверхтексте, составленном из прозаических произведений: цикл — это «тип эстетического целого, представляющий собой ряд самостоятельных произведений, принадлежащих одному виду искусства, созданных одним автором и скомпонованных им в определенную последовательность. Обладая всеми свойствами художественного произведения, цикл обнаруживает свою специфику как герменевтическая структура тексто-контекстной природы, включающая систему связей и отношений между составляющими его произведениями. Специфичность цикла определяется степенью участия этой системы в организации циклового единства, а эстетическая содержательность его структуры создается диалектическим совмещением двух планов целостности в ее пределах»⁶⁰.

В диссертационном исследовании О.А. Чехуновой, посвященном циклизации в творчестве Георгия Иванова, обозначен ряд проблем современного литературоведения, возникающих при изучении циклических образований: «Цикл признается художественным феноменом общелитературного масштаба, однако работа по его изучению не завершена до сегодняшнего дня. До сих пор нет обобщающих работ с классификацией и подробным анализом вопросов становления и эволюции цикла в творчестве многих поэтов или в рамках отдельных литературных направлений и школ (символизма, акмеизма и др), не разработано четкой классификации циклических образований (лирического цикла, книги стихов, текстовых ансамблей, серии и др.).

Нет также общепризнанной трактовки терминологического обозначения цикла и его соотношения с понятием жанра. Вопрос о том,

⁵⁹ Там же. — С. 3.

⁶⁰ Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. — СПб., 1999. — С. 17.

является ли цикл самостоятельным жанром (его специфической разновидностью) или особым сверхжанровым (метажанровым, полижанровым) образованием, решается исследователями по-разному»⁶¹. В рамках настоящего исследования мы понимаем цикл как жанровый изотоп: совокупность одно- и разножанровых текстов, располагающих как к совокупному, так и к дискретному восприятию.

Как подчеркивает Е.С. Тулушева, «цикл отличается от крупного произведения из нескольких частей: поэма, состоящая из нескольких глав, или роман-эпопея в нескольких томах не позиционируется как цикл. Это показывает важность самостоятельности каждого отдельного произведения как части цикла: оно имеет как бы два варианта прочтения — внутри цикла и вне его. Будучи «вынутым» из цикла произведение само по себе воспринимается как самостоятельный лирический текст, имеющий смысловой код»⁶². Понятие циклизации исследуется и в контексте современной песенной поэзии⁶³: в бардовских и рок-песнях выделяются композиционные связи, общие мотивы, сквозные персонажи и единый лирический герой. Также применительно к творчеству ряда «поющих поэтов» современности принято говорить о единстве художественного мира⁶⁴.

В свете сказанного представляется, что и современные прозаические циклы нуждаются в пристальном рассмотрении — прежде всего сквозь призму понятия сверхтекста. В творчестве многих как отечественных, так и зарубежных писателей присутствуют сквозные мотивы, общие идейные и художественные черты. Однако это не означает, что между сверхтекстом и всем корпусом произведений данного автора можно поставить знак

⁶¹ Чехунова О.А. Циклическая структура поэтических сборников Георгия Иванова 1930-х годов как отражение экзистенциальной картины мира. Дисс. ... к.ф.н. — Нерюнгри, 2012. — С. 54.

⁶² Тулушева Е.С. Принципы циклообразования в трилогиях Дины Рубиной «Русская канарейка» и «Наполеонов обоз». Дисс. ... к.ф.н. — М., 2019. — С. 23.

⁶³ Гавриков В.А. Циклизация и контекстность в поэзии Владимира Высоцкого. — Брянск: Брянский центр научно-технической информации, 2016. — 108 с.; Гавриков В.А. Переосмысляя аксиомы «рокологии»: циклизация // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2014. — Вып. 15. — С. 6–17.

⁶⁴ См.: Доманский Ю.В. Рок-поэтика. — М.: Эдитус, 2023. — 206 с.

равенства. По нашему мнению, для признания определенного корпуса произведений сверхтекстом в них должна присутствовать некая сверхидея, общая магистральная мысль.

Обратимся к примерам из отечественной литературы. Первым сверхтекстом в конце XIX – начале XX в. следует считать совокупность трилогий Д.С. Мережковского. Первая трилогия под общим названием «Христос и Антихрист» (1895–1904) включает в себя произведения «Смерть богов (Юлиан Отступник)» (1895), «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (1901), «Антихрист (Петр и Алексей)» (1904–1905). Вторую трилогию, известную под условным названием «Царство Зверя», образуют пьеса «Павел I» (1908) и романы «Александр I» (1912) и «14 декабря» (1918). Центральная идея обеих трилогий, высказанная устами Муравьева-Апостола, следующая: «...соединить Христа с вольностью — вот великая мысль <...>, если идти к вольности без Бога — а именно такими путями шли декабристы, “будет и в России то же, что и во Франции, и свобода без Бога кровавая чаша дьявола”, ибо “страшен царь-Зверь; но, может быть, еще страшнее Зверь-народ”». И ниже: «...Наступил век революции: политическая и социальная — только предвестие последней, завершающей, религиозной»⁶⁵.

Объединяющей идеей сверхтекста Мережковского является, таким образом, противопоставление Христа и Антихриста, наложение сети координат эсхатологических мотивов на историю России и мира. Борьба Христа и Антихриста в прочтении Мережковского — это не только и не столько события конца света, это противопоставление, красной нитью проходящее через исторические события и судьбы людей. Сам Мережковский высказался об этом следующим образом: «Когда я начинал трилогию “Христос и Антихрист”, мне казалось, что существуют две правды: христианство — правда о небе, и язычество — правда о земле, и в будущем соединении этих двух правд — полнота религиозной истины. Но, кончая, я

⁶⁵ Мережковский Д. В тихом омуте. — М.: Советский писатель, 1991. — С. 92.

уже знал, что соединение Христа с Антихристом — кощунственная ложь; я знал, что обе правды — о небе и о земле — уже соединены во Христе Иисусе <...> Но я теперь также знаю, что надо было мне пройти эту ложь до конца, чтобы увидеть истину. От раздвоения к соединению — таков мой путь, — и спутник-читатель, если он мне равен в главном — в свободе исканий, — придет к той же истине...»⁶⁶.

Это противопоставление «Богочеловека» и «Человекобога», восходящее к симметричной концепции мира Гермеса Трисмегиста, как раз и стало сверхидеей указанного сверхтекста Мережковского. Отметим, что восприятие Гермеса Трисмегиста в период Возрождения было детерминировано историей текста, его герменевтикой и подразумевало его статус как «источника источников»: «Легко понять, почему содержание герметических текстов питало в ренессансном маге иллюзию, будто перед ним таинственный, драгоценный рассказ о древнейшей египетской мудрости, философии, магии. Гермес Трисмегист — мифическое имя, связанное с определенным разрядом гностических философских откровений или магических трактатов и рецептов, — для людей Возрождения был реальным лицом: египетским жрецом, который жил в глубокой древности и сам написал все эти произведения. А обрывки греческой философии, попадавшиеся ренессансному читателю в этих книгах и взятые на самом деле из популярных философских учений первых веков нашей эры, только укрепляли его уверенность в том, что перед ним источник древней мудрости, откуда Платон и греки почерпнули лучшие свои познания»⁶⁷.

Для гуманистов эпохи Возрождения представление о симметрии верха и низа, их взаимодействии и взаимоотражении стало неким откровением, по их мысли, предшествовавшим христианской и античной философии. К этой идее в своем сверхтексте отсылает и Мережковский: «Главные герои этих

⁶⁶ Там же. — С. 94.

⁶⁷ Йейтс Ф.А. Джордано Бруно и герметическая традиция. — М.: Новое литературное обозрение, 2000. — С. 13.

романов под масками исторических деятелей воплощают почти “космическую” борьбу вечно противостоящих в истории универсальных начал — тех же языческой, “антихристовой” “бездны плоти” и “христовой” “бездны духа”, “извращенной” аскетизмом исторического христианства. Все происходящее так или иначе воспроизводит этот индивидуальный миф Мережковского. Герои здесь исключительно бьются над поиском “последних истин”. При этом вырабатывается и особый тип романной поэтики, техники его построения: огромную роль играют символические лейтмотивы, игра цитатами из реальных исторических памятников, перемешанных с псевдоцитатами (т.е. авторскими стилизациями “под памятники”). Сознательный отказ от историко-психологического правдоподобия в изображении деятелей прошлого здесь как бы компенсируется “археологической” дотошностью в подаче исторических деталей внешней обстановки, “костюмной” декоративностью и верностью летописным документам»⁶⁸.

Другим шагом в направлении созидания сверхтекста в литературе Серебряного века стали трилогии Андрея Белого. Применительно к трилогии «Котик Летаев», «Крещеный китаец» и «Записки чудака» Н.О. Кононова отмечает важность в ее контексте онтологического, миромоделирующего статуса детства в жизни человека: «Тема детства до сих пор остается практически не изученным кодом символизма, хотя она примыкает к системе его ключевых мотивов, связанных с обращением к мифологической прародине, земле обетованной, и возрождением Текста мифа о мире. В свете символистской устремленности к истокам и к синтезу шрифтов различных культурно-исторических эпох хронотоп младенчества как индикатор изначального, нулевого пространства-времени, от которого ведет свою историю человечество, должен быть тщательно изучен и вписан в уже

⁶⁸ Мережковский Дмитрий Сергеевич [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://merezhkovskiy.lit-info.ru/>

существующий комплекс научных работ о символизме»⁶⁹. Пространство детства является своего рода «точкой сборки» ключевых образов и мотивов художественного мира А. Белого, свернутым алгоритмом дальнейшей жизни и судьбы героя и окружающего его мира. В свертке А. Белого формируется неомиф о детстве, резонирующий с последующими разработками психологов и психиатров: XX в. стал временем «детоцентричности», когда в науке было эксплицитно признано, что система координат жизни человека закладывается именно в детстве и отталкивается от тех переживаний, которые человек может даже не отразить, так как они приходятся на самый ранний период его развития. По мнению Н. О. Кононовой, «мифологема детства у Андрея Белого включает в себе два смысловых плана: детство как период биографии, то есть время младенческого мифа каждой отдельной души, и детство как символический хронотоп, соотнесенный с моделями игры, сказки и сна.

Эти модели “иной реальности” формируют неомиф Белого о детстве, который, будучи спроецированным в область символического, оказывается “вместилищем” ключевых образов и мотивов художественного мира Белого. Среди них — амбивалентность сакрального и реального миров, их взаимопроницаемость, обожение героев, синестезийное мировидение, отношение к слову как к “заклятию вещей”, традиционные мифические и сказочные паттерны (отец, старуха, тень, змея, зеркало)»⁷⁰. К «свертку о детстве» примыкает и трилогия романов «Серебряный голубь», «Петербург» и «Москва», в которой архетипы детства развернуты в отношении жизни взрослого человека в прочтении через антиномии пространства двух важнейших городов России. Согласно М. А. Дубовой, «время в мире Белого было не тем, что у нас. Он мыслил эпохами. Он несся сознанием к средним векам, дальше — к древним культурам, и перед ним раскрывались законы

⁶⁹ Кононова Н.О. Онтология детства в прозе А. Белого («Котик Летаев», «Крещеный китаец», «Записки чудака»). Дисс. ... к.ф.н. — М., 2020. — С. 8.

⁷⁰ Там же.

развития, смысл истории, метаморфозы сознания. В этом смысле особый интерес приобретают многочисленные вопросы, связанные со вкладом писателя в историю русской литературы, и конкретнее — в эпоху, которую принято называть Серебряным веком русской культуры. Как известно, ее определяющей чертой явилось растворение философских идей в художественной литературе, в публицистике, в литературной критике и эссеистике»⁷¹. Противопоставление Москвы и Петербурга прочитывается через ключевое для российской историософии и геософии противопоставление Востока и Запада соответственно.

В новейшей литературе одним из самых ярких примеров сверхтекста может служить творчество Дины Рубиной. В 2000-х гг. писательница обратилась к сверхкрупной форме, создав трилогии «Люди воздуха» (2008–2010), «Русская канарейка» (2014) и «Наполеонов обоз» (2018–2019), в каждой из которых присутствуют свои циклообразующие связи и способы соединения текста, глубоко и полно исследованные А.Г. Сильчевой и Е.С. Тулушевой⁷². На наш взгляд, в каждой из этих трилогий реализуется сверхидея, позволяющая соединить их в гипотетический сверхтекст, в который войдут в том числе и более ранние произведения автора. Эта сверхидея — тема семьи, родовой памяти, некоей «формулы рода», которая проявляет себя в разных поколениях.

Согласно Л.Г. Кихней и Е.С. Тулушевой, «вектором идентификации со своей семьей или отмежевания от нее и одним из основных мотивов трилогии “Наполеонов обоз” является *ономастический код*, роднящий ее текст с текстом “Белой голубки Кордовы”»⁷³. Действительно, в ряде произведений кодом идентификации семьи становится ономастика:

⁷¹ Дубова М.А. «Запад — Восток» и Россия в художественном мире Андрея Белого: Романы «Серебряный голубь», «Петербург» и «Москва». Дисс. ... к.ф.н. — М., 1999. — 211 с.

⁷² Сильчева А.Г. Трилогия «Люди воздуха» Дины Рубиной: особенности художественного метода. Дисс. ... к.ф.н. — М., 2019. — 198 с.; Тулушева Е.С. Принципы циклообразования в трилогиях Дины Рубиной «Русская канарейка» и «Наполеонов обоз». Дисс. ... к.ф.н. — М., 2021. — 209 с.

⁷³ Кихней Л.Г., Тулушева Е.С. Ономастический код в произведениях Дины Рубиной «Наполеонов обоз» и «Белая голубка Кордовы» // Научный диалог. — 2021. — № 3. — С. 206–217.

«Трансформации и деформации имени, его идентификация с представителями рода... являются семиотически нагруженными в художественном мире новейших произведений Дины Рубиной. Ономастический шифр является сквозным мотивом ряда произведений Рубиной. Он функционально проявляет скрытую, забытую связь поколений, связанных глубинным родством, и в этой связи является важнейшим семиотическим индексом романной циклизации трилогии «Наполеонов обоз»»⁷⁴.

В другой группе текстов идентификатором принадлежности героев к одному роду становятся исключительные способности — так, персонажи «Русской канарейки» наследуют уникальную семейную способность к пению и музыкальный слух. Сходным образом писательница отождествляет и самое себя со своей семьей: в автобиографических травелогах «Воскресная месса в Толедо», «Холодная весна в Провансе» и других она рассказывает о преследующем ее навязчивом сне, который, по ее мысли, оказывается проявлением прапамяти предков: «Ну а с моей стороны было одно обстоятельство, о котором и упоминать-то неудобно. Частного, даже интимного рода обстоятельство, если вообще за обстоятельство жизни можно принять такое эфемерное явление, как навязчивый сон. То есть вполне устойчивое сновидение, сопровождающее меня по всей жизни. И не то чтобы страшный или вещий или предостерегающий какой-то сон. И бессюжетный, одинокий, безлюдный... Мостовая средневекового города. И я иду по ней босая <...>. Довольно явственная мостовая, — крупная галька, выложенная ребром, — рыбий косяк, прущий на нерест... И больше ничего. Словом, бросовый снисько, привязавшийся ко мне, как приبلудная псина, очень давно, с детских лет. И точно, как приبلудная собачонка, то исчезает в подворотне, за мусорным баком, то выныривает из-за угла и опять надоедливой трусцой догоняет тебя, — этот сон вдруг возникал, затесавшись

⁷⁴ Там же.

меж других моих снов, обжитых, как знакомой мебелью, родными приметами собственной жизни, — странный, чужой, неприкаянный: мощеная крутая улочка, и я по ней иду босая, так явственно, что стопа ощущает холодную ребристую гальку... Куда я иду? Зачем? Кто я там такая?»⁷⁵.

Путешествие в Испанию становится для автора поиском и обретением себя, она отмечает, что многие жители этой страны «по умолчанию» воспринимают ее «как свою»: «...и по-родственному перешел на испанский.

— Я не говорю по-испански, — смущенно добавила я.

Он внимательно посмотрел на меня в зеркальце.

— Сеньора не говорит по-испански?! — спросил он. — А на каком языке говорит сеньора?

— На русском, — ответила я, чувствуя себя мошенницей.

Он еще недоверчивей взгляделся в меня в зеркальце. Помолчал.

— Я впервые вижу, чтобы испанская сеньора не говорила по-испански, — наконец сказал он решительно.

— Почему вы решили, что я — испанка?

— А кто же?! В моем родном поселке на Рио Гранде есть несколько испанских семей, сеньора очень похожа на их женщин»⁷⁶.

Иными словами, мотив глубинной связи с родом и историей семьи множится и редулицируется, проникая в ткань практически всех произведений писательницы. Все центральные герои ее произведений напряженно исследуют историю своей семьи и ищут свое место в ней, задумываются о проявлении в их судьбе «родовой формулы». У многих героев имеется некий «родовой удел» — материальный артефакт или нематериальная способность, передаваемая от предков потомкам.

В связи с обозначением сверхидеи как основного лейтмотива сверхтекста возникает вопрос о сверхидее и «фандоринского корпуса», к анализу которого как раз и обращена настоящая работа. На наш взгляд, такой

⁷⁵ Рубина Д.И. Воскресная месса в Толедо. — М.: Эксмо, 2011. — С. 12.

⁷⁶ Рубина Д.И. Воскресная месса в Толедо. — М.: Эксмо, 2011. — С. 15.

сверхидеей является идея служения — честной и бескорыстной службы Родине и миру в целом, воплощенная, в первую очередь, в образе Эраста Петровича Фандорина. Так, сверхидею служения в романе «Весь мир — театр» формулирует его друг и ассистент японец Маса: «Мужчина-герой посвящает свою жизнь служению какой-нибудь идее. Чему или кому он при этом служит — неважно. У героя могут быть жена и дети, но лучше обойтись без этого. Печальна участь женщины, связавшей свою судьбу с героем. Еще жальче детей. Страшно расти, чувствуя, что отец всегда готов тобою пожертвовать ради своего служения. <...> Другое дело, если ты негерой. Такой мужчина выбирает семью и служит ей. Геройствовать ему нельзя. Это все равно что самурай предаст своего сюзерена ради того, чтобы покрасоваться перед публикой»⁷⁷. Описанная в «фандориане» от дней юности до смерти главного героя жизнь Эраста Петровича Фандорина в полной мере соответствует так сформулированной идее служения, в первую очередь — служения Родине и государству.

На протяжении ряда произведений, начиная с первого романа «Азазель», Фандорин является госслужащим, который проявляет стойкость при попытках его подкупить и при непосредственных угрозах его семье и ему лично. Столкнувшись с предателями в высших эшелонах власти, Фандорин отказывается от статуса госслужащего в полиции, переходя в сферу дипломатии и международных отношений («Турецкий гамбит», «Левиафан», затем «Алмазная колесница»). «Смерть Ахиллеса» рассказывает о возвращении на госслужбу, где Фандорин постоянно сталкивается с заговорщиками и тайными организациями. События «Статского советника» и столкновение с «оборотнями» в государственном аппарате приводят Фандорина к добровольной отставке, но и в статусе частного лица он продолжает служить России: под чужим именем (господин Неймлесс в «Любовнике смерти», Эраст Петрович Кузнецов в «Перед концом света»)

⁷⁷ Акунин Б. Весь мир театр. — М.: Захаров, 2015. С. 368.

или инкогнито («Коронация») он тем не менее продолжает свою миссию спасения России и мира. Показательно, что в ряде романов «фандорианы» действие происходит за границей, однако и в другой стране Фандорин не оставляет идеи помощи своим соотечественникам («Долина мечты», «Куда ж нам плыть?») и миру в целом («Планета Вода»). После гибели Фандорина в «Не прощаюсь» вектор служения России и спасения мира продолжают его потомки, Николас Фандорин и Эраст Фандорин-младший, а также выведенные в «параллельных» проектах Дорины, Дорны и Норды.

Отметим попутно, что в паттерне «служения» подчеркивается мотив нестяжательства: Фандорин последовательно отказывается от «дара судьбы» в виде способности выигрывать в любые азартные игры, не гонится за большими гонорарами и в большинстве произведений одерживает победу в борьбе со злом не во имя личного счастья или благополучия, а во имя торжества добра. Фактически формула его жизни в полной мере реализует принципы кодекса самураев «бусидо», перенесенные на отечественную и западную почву.

Для того, чтобы выявить, какими средствами реализуется сверхидея в пространстве сверхтекста, необходимо углубиться в теорию текста как такового. Изучение текста с позиции гуманитарных наук невозможно без рассмотрения его композиции⁷⁸. Как известно, композиция неоднократно становилась объектом внимания литературоведов и понимается как «расположение и соотнесенность компонентов художественной формы, т.е. построение произведения, обусловленное его содержанием и жанром»⁷⁹.

О проблеме композиции писал еще Аристотель в «Риторике». Автор подробно рассматривал структуру трагедии, выделяя составные ее части: «сказание», «характеры», «речь», «мысль», «зрелище», «музыкальная часть».

⁷⁸ Нижеследующий материал вплоть до конца параграфа 1.1 вошел в состав статьи: Борунов А.Б. Теоретические основы композиционного анализа художественного текста // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы XIV Международной научно-практической конференции. — Москва — Пенза, 2022. — С. 8–16.

⁷⁹ Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М.Кожевникова и П.А. Николаева. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — С. 164.

Особое внимание Аристотеля было направлено на «склад событий» как важнейшую часть трагедии. «Склад событий», «сплетение», «расположение» представляют собой первые термины теории композиции⁸⁰.

Постепенно понятие композиции художественного текста окончательно становится объектом изучения стилистики — науки, изучающей употребление языка, которая в 1954–1955 гг. не без влияния дискуссии о языкознании и языке на страницах журнала «Вопросы языкознания»⁸¹ утвердилась как самостоятельная учебная дисциплина. Однако о композиции как объекте изучения стилистики писал также В.В. Виноградов, считавший композицию одним из разделов стилистики, объектом ее изучения видел «принципы расположения слов, их организацию в те или иные синтаксические ряды, а также приемы сцепления и сопоставления синтаксических целых»⁸².

Другой исследователь, И.А. Фигуровский, отметил: «Наряду с литературоведческим понятием композиции произведения следует установить языковедческое понятие структуры текста произведения»⁸³. О композиции в своих работах писали многие авторитетные ученые — литературоведы и лингвисты, в частности М.М. Бахтин, В.В. Виноградов, И.Р. Гальперин, А.И. Горшков, В.М. Жирмунский, Л.Г. Кайда, В.Г. Костомаров, Ю. М. Лотман, В. В. Одинцов, Г. Н. Поспелов, Л.В. Щерба и др.

Изучение языковой композиции текста соотносится с теорией композиции. Известно, что теория композиции получила развитие в рамках «русского формализма», представители которого композицию текста

⁸⁰ Аристотель. Поэтика. Риторика / пер. с греч. В. Апфельрота, П. Платоновой. — СПб.: Азбука, 2000. — 347 с.

⁸¹ Залевская А.А. Текст и его понимание: Монография. — Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. — С. 21.

⁸² Виноградов В.В. О языке художественной прозы. Избранные труды. — Т. 5. — М.: Наука, 1980. — С. 7.

⁸³ Фигуровский И.А. Структура текста художественного произведения. — Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2004. — С. 245.

рассматривали не как «продукт литературного дела», а как «форму литературного произведения в статике»⁸⁴.

Лингвистами предлагались различные методики анализа композиции художественного произведения, внимание в которых было акцентировано на каком-либо одном или нескольких ведущих компонентах текста. Однако, как отмечает Ю. М. Калинина, так и «не была предложена методика, отвечающая шести принципам современной лингвистики (антропоцентризм, экспансионизм, функционализм, экспланаторность, текстоцентризм, семантикоцентризм) и позволяющая проводить полный филологический анализ художественного произведения с учетом максимально полного числа структурных и идейносодержащих компонентов текста, результатом которого является определение идейных позиций персонажей, авторского замысла и возможного восприятия текста читателями»⁸⁵.

В филологической литературе встречаются два смежных термина: «композиция» и «архитектоника».

Рассмотрим композицию художественного текста как предмет исследования стилистики. Согласно теоретическим источникам, понятие «композиция текста» ранее использовалось исключительно в теории литературы и литературоведении, однако в последнее время лингвисты обратили свое внимание на важность композиции при исследовании текста. Одной из первых работ в отечественном языкознании, освещающей композицию текста, была «Грамматика текста» О. И. Москальской. Данная работа представляет собой исследование, в котором внимание ученого обращено на актуальность изучения композиции в рамках теории текста. Ученый оперирует понятием макрокомпозиции, понимая под ним «композиционную оформленность целого произведения», и понятием «композиционная схема текста», трактуемым как создание формальной

⁸⁴ Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. — СПб.: Искусство-СПб, 1995. — С. 8.

⁸⁵ Калинина Ю.М. Композиция художественного текста как средство выражения его антропоцентричности: Дис. ... канд. филол. н. — Липецк: Липецкий гос. пед. ун-т., 2009. — С. 198.

модели текста в результате его разложения на смысловые части (например, композиционная структура басни имеет следующий вид: 1) экспозиция, 2) диалог и поступки персонажей, 3) мораль)⁸⁶. В «Грамматике текста» ученый предлагает методику композиционного анализа, предполагающую две стадии: разложение текста на отдельные абзацы и выделение значимых элементов в абзацах.

Под композицией художественного текста также понимается «взаимная соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств»⁸⁷. Иными словами, композиция — это построение произведения, которое определяет целостность, завершенность и единство произведения. Композиция текста обусловлена авторскими интенциями, жанром, содержанием литературного произведения. Она представляет собой «систему соединения» всех его элементов⁸⁸.

В свою очередь, под архитектурой понимается построение художественного произведения. Отметим, что довольно часто употребляется в том же значении термин «композиция», причем в применении не только к произведению в целом, как архитектура, но и к отдельным элементам его: композиция образа, сюжета, строфы и т. п. В понятие «архитектура» входит соотношение частей произведения, расположение и взаимная связь его компонентов, образующих вместе некоторое художественное единство. Иными словами, в данное понятие входит как внешняя структура произведения, так и внутренняя, а именно: построение сюжета, деление произведения на части, тип повествования, роль диалога, та или иная последовательность событий (временная или с нарушением хронологического принципа), введение в повествовательную ткань различных описаний, авторских рассуждений и лирических отступлений, группировка действующих лиц и т.п.

⁸⁶ Москальская О.И. Грамматика текста: Учебное пособие. — М.: Высшая школа, 1981. — С. 79.

⁸⁷ Там же. — С. 262.

⁸⁸ Нирё Л. О значении и композиции произведения // Семиотика и художественное творчество. — М., 1977. — С. 150.

Под композицией часто понимают внутреннюю структуру произведения, в отличие от внешней композиции или архитектоники. Под архитектурой или внешней структурой понимается членение текста на части, их последовательность и взаимосвязь.

1.2. Проблема литературных жанров: сверхтекст в жанровом аспекте

Понимая сверхтекст как инвариант жанровой изотопии, представляющий собой открытое или закрытое объединение разножанровых или разнообъемных текстов, прочитываемых рассмотрим варианты реализации этого изотопа. Характерные для современной прозы стратегии игры с жанрами, внедрение новых жанров и кросс-жанровых вариаций вынуждают поставить вопрос о природе жанра как такового. Несмотря на обширные теоретические разработки вопроса, в литературоведении отсутствует единое понимание жанра и однозначный ответ на вопрос о его признаках.

Сам термин «жанр» появился в литературоведении в начале XX в. и был заимствован из французского терминологическим аппаратом А.Н. Веселовским: «Русская критика и литературоведение до начала XX в. не использовали понятие “жанр”. Как известно, само слово, со всей его многозначностью, было заимствовано из французского языка А.Н. Веселовским и впервые употреблено в сугубо терминологическом значении в его работе “Три главы из исторической поэтики” (1899), на которую, в свою очередь, повлияла книга Ф. Брюнетьера “Эволюция жанров в истории литературы”, вышедшая чуть ранее — в 1890 г. Веселовский использовал французское слово “genre” для обозначения и жанра, и рода и разрабатывал генетический подход, который в дальнейшем будет развит в работах В. Я. Проппа, М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, Е. М. Мелетинского»⁸⁹.

⁸⁹ Заваркина М.В. Жанр как категория поэтики (проблемы, тенденции, перспективы) // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 1. — С. 8.

Можно выделить несколько парадигм в понимании жанра.

1. Генеалогическая парадигма, с подачи которой в литературоведении появился сам термин «жанр». В трактовке указанных выше ученых жанр понимается как развитие некой первичной формулы, «зерна», сформировавшегося в древней устной практике человечества, когда многие жанры представляли собой синкретизм слова и действия. А.Н. Веселовский писал: «...мы старались показать <...> глубокую связь преемства между первообразами народного творчества в слове и мифе и позднейшими формами сознательной литературы»⁹⁰. Скрупулезный анализ практики словесности, проведенный в рамках генеалогического понимания жанра, позволил вычленил так называемые «первообразы», представлявшие собой «более точное, лишенное регрессивного значения определение архетипов искусства как логико-семантической основы литературного творчества. Они сравнительно устойчивый язык словесного искусства, та образно-смысловая сетка (тропы и фигуры), которая служит художественному членению мира и его познанию»⁹¹.

О.М. Фрейденберг связывает жанр в генеалогическом понимании с обрядовым и ритуальным циклом, проживаемым человеком. «Именно потому, что человек и природа одно и то же, и что человек и есть природа — его жизнь и есть жизнь природы, жизнь неба, солнца, воды, земли. Общественный человек в своем повседневном быту делает то же, что делает ежедневно небо, солнце или земля; его жизнь поэтому есть сплошное повторение космических действий, пусть и своеобразно понятых, то действительное повторение, которое и создало такую удивительную, странную вещь, как обряд. Нельзя представить себе, что первобытно-охотничий коллектив ведет какой-то образ жизни, в котором известную роль играют и обряды, нет, это еще не обряды, но зато вне этих действий нет решительно

⁹⁰ Веселовский А.Н. Собр. соч. — М.; Л., 1938. — Т. XVI. — С. 39.

⁹¹ Поляков М. В мире идей и образов. — М., 1983. — С. 17.

никакого «образа жизни»: вся сплошь повседневность состоит из действенного восприятия космической жизни»⁹².

В.Я. Пропп, применяя данный подход к изучению волшебной сказки, отмечает, что часто сказка приписывает одинаковые действия различным персонажам, что дает возможность анализировать сказку по функциям действующих лиц. Функциями служат постоянные и устойчивые элементы сказки, независимо от того, кем и как они выполняются. Они представляют собой составные части любой сказки. Ученым выявлено, что число функций, известных волшебной сказке, ограничено.

В.Я. Пропп утверждает, что все волшебные сказки однотипны по своему строению, хотя не все сказки используют все функции. В то же время, выделение одинаковых функций в группе сказок позволяет классифицировать сказки по типам. Такая классификация основывается не на сюжетных признаках, которые часто являются неопределенными и расплывчатыми, а на точных структурных признаках⁹³.

При всей продуктивности генеалогического подхода к пониманию жанра он не предоставляет терминологического и методологического аппарата для анализа современных преобразований жанров в новейшей литературе. «Разумеется, при изучении жанровых канонов древних литератур «генетический» подход не только оправдан, но и необходим, поскольку с его помощью становится понятной природа жанрообразования в архаические эпохи. Но при исследовании живых жанровых процессов в последующие литературные периоды ограничиваться генетическим методом нельзя, поскольку вступают в силу новые литературные и внелитературные факторы. При «генетическом» подходе к жанру остается неразрешенным вопрос о развитии жанров в последующие эпохи: почему одни жанры доминируют на определенной фазе литературного развития, а затем уходят на периферию, а потом вдруг вновь возрождаются? Эту проблему, как известно, поставил еще

⁹² Фрейдсберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 58.

⁹³ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. — М.: Лабиринт, 2001. — С. 13.

А.Н.Веселовский, который предположил существование определенного соответствия «между данной литературной формой и спросом общественных идеалов»⁹⁴.

2. Формалистская парадигма, тесно смыкающаяся с разработками школы структурализма в литературоведении и лингвистике. В соответствии с этой парадигмой жанр определяется как совокупность композиционных формальных признаков. Так, В.М. Жирмунский указывает, что жанр представляет собой «особый исторически обусловленный тип объединения композиционных и тематических элементов поэтического произведения»⁹⁵. Ю.Н. Тынянов «выявляет такие специфические свойства жанра, как изменчивость, смещение и рассматривает их на примерах различных жанров; анализирует величину произведения как жанровую характеристику»⁹⁶.

Для формалистской парадигмы форма жанра первична, наполняющее ее содержание — вторично. Формализм коррелирует с представлениями о порождении речи, основанными на идеях А.Н. Леонтьева и А.А. Леонтьева, когда высказывание рассматривается в рамках понимания деятельности, а деятельность любого характера трактуется через образ формы: «Историческая необходимость ... презентированности психического образа субъекту возникает лишь при переходе от приспособительной деятельности животных к специфической для человека производственной, трудовой деятельности. Продукт, к которому теперь стремится деятельность, актуально еще не существует. Поэтому он может регулировать деятельность лишь в том случае, если он представлен для субъекта в такой форме, которая позволяет сопоставить его с исходным материалом (предметом труда) и его промежуточными преобразованиями. Более того, психический образ продукта как цели должен существовать для субъекта так, чтобы он мог

⁹⁴ Кихней Л.Г. К герменевтике жанра в лирике // Герменевтика литературных жанров / Под ред. проф. В.М.Головки. — Ставрополь: Изд-во СГУ; Ставроп. книж. изд-во, 2007. — С. 42.

⁹⁵ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. — Л., 1978. — С. 226.

⁹⁶ Ахриева Л.М. Концепция жанра в статьях Ю. Н. Тынянова «Литературный факт» и «о литературной эволюции» // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. — 2014. — № 1. — С. 78.

действовать с этим образом — видоизменять его в соответствии с наличными условиями. Такие образы и суть сознательные образы, сознательные представления — словом, суть явления сознания»⁹⁷.

Отсюда распространенное в рамках структурной парадигмы представления о порождении высказывания «от формы к содержанию»: первоначально говорящий формирует тема-рематический абрис высказывания, затем его формальную структуру (подлежащее — сказуемое — дополнение) — и лишь потом наполняет форму содержанием. Метафорически порождение высказывания в этой парадигме понимается как наполнение поезда пассажирами: сначала к перрону подъезжает поезд (структура высказывания), в котором позиция каждого пассажира определена его билетом, затем места заполняются пассажирами (словами). Ту же концепцию формализм экстраполирует и на порождение макровысказываний: текстов эпики и лирики.

3. В противовес семасиологическому пониманию жанра в формалистской школе возникает ономазиологическая его трактовка в трудах Г.Н. Пospelова. Ученый утверждает, что «родовые и жанровые свойства произведений — это не свойства их формы, выражающей содержание, это типологические свойства самого их художественного содержания»⁹⁸. Жанровое содержание может находить свое воплощение в различных формах. Так, «произведение с национально-историческим содержанием может быть по жанровой форме и сказкой (сказанием, сагой), и эпической песней или эпопеей, и рассказом, и повестью, и лирической медитацией, и балладой, и пьесой и т.п.»⁹⁹.

Как отмечает Л.Г. Кихней, данный подход к пониманию жанра также представляется односторонним: «...трактовка жанра как категории *художественного содержания* при фактическом игнорировании

⁹⁷ Леонтьев А.Н. Деятельность, сознание, личность. — М.: Политиздат, 1975. — С. 126.

⁹⁸ Пospelов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. — М., 1983. — С. 206.

⁹⁹ Там же. — С. 65–66.

специфических способов его выражения приводит к размыванию критериев разграничения жанров как устойчивых, исторически сложившихся типов литературных произведений. “Содержательный” подход чреват “аннулированием” ряда жанров, например адресованных (поскольку за ними “не закреплена” какая-либо устойчивая проблематика), причисление их к так называемым “формальным образованиям”, к “родовым формам”. Кроме того, вызывает возражение и само разделение категорий *содержания* и *формы*; влекущее <...> ряд методологически неразрешимых вопросов¹⁰⁰. Подход к жанру в плане «от содержания к форме», как и подход «от формы к содержанию», имеет корреляцию с пониманием порождения речи. Так, в противовес концепции А.А. Леонтьева существует концепция порождения речи «от целого к части»: в трудах В.М. Живова получила развитие теория о воспроизведении готовых синтаксических конструкций со слабо варьируемым содержанием¹⁰¹.

4. Наряду с генеалогической, семасиологической и ономасиологической парадигмой представляется оправданным выделение также парадигмы миромоделирующей, в соответствии с которой жанр рассматривается как дейктическая свертка модели мира, характерной для определенной стратегии разворачивания.

Одним из первых к термину «модель мира» обратился В.Н. Топоров, говоря о мифопоэтической модели мира: «Системность и операционный характер М. м. дают возможность на синхронном уровне решить проблему тождества (различение инвариантных и вариантных отношений), а на диахроническом уровне установить зависимости между элементами системы и их потенциями исторического развития (связь «логического» и «исторического»). Само понятие «мир», модель которого описывается, целесообразно понимать как человека и среду в их взаимодействии; в этом

¹⁰⁰ Кихней Л.Г. К герменевтике жанра в лирике // Герменевтика литературных жанров / Под ред. проф. В.М.Головки. — Ставрополь: Изд-во СГУ; Ставроп. книж. изд-во, 2007. — С. 38.

¹⁰¹ Живов В.М. История языка русской письменности: В 2 т. — Том I. — М.: Русский фонд содействия образованию и науке. 2017. — 818 с.

смысле мир есть результат переработки информации о среде и о самом человеке, причем «человеческие» структуры и схемы часто экстраполируются на среду, которая описывается на языке антропоцентрических понятий. Для мифопоэтической М. м. существен вариант взаимодействия с природой, в котором природа представлена не как результат переработки первичных данных органическими рецепторами (органами чувств), а как результат вторичной перекодировки первичных данных с помощью знаковых систем. Иначе говоря, М. м. реализуется в различных семиотических воплощениях, ни одно из которых для мифопоэтического сознания не является полностью независимым, поскольку все они скоординированы между собой и образуют единую универсальную систему, которой они и подчинены»¹⁰².

В трудах Т.В. Цивьян модель мира рассматривалась в категориях семиотического моделирования: в параллели к моделированию мира естественным языком действует моделирование мира языком художественной литературы (ср. расхожий пример «солнце встает / солнце заходит», иллюстрирующий расхождение научной и лингвистической модели мира: осознавая, что в реальности не Солнце встает/заходит, а Земля вращается, носитель русского языка тем не менее продолжает воспроизводить в своей речи привычную ему семиотическую модель). «Сходство с языком может быть продолжено. Параллельный анализ структуры ММ и структуры естественного языка обнаруживает соответствие набора семиотических оппозиций ММ набору языковых категорий. Язык представляет собой универсальный и наиболее совершенный код ММ, является посредником при переходе с одного кода ММ на другой и практически единственным способом не только описания, но и метаописания ММ. Жизнестроительная роль языка ощущается человеком именно потому, что он, сознательно или подсознательно, понимает необходимость, едва ли

¹⁰² Топоров В.Н. Мифопоэтическая модель мира // Мифы народов мира: Энциклопедия. — М., 1980. — Т. 2. — С. 161.

не главенство языка для освоения мира, для собственной и коллективной индивидуации»¹⁰³.

В отношении жанра категорию миромоделирования активно используют Г.М. Ибатуллина¹⁰⁴ и Е.В. Меркель¹⁰⁵. Л.Г. Кихней отмечает, что «миромоделирующая модель жанра ценна в методологическом плане, ибо позволяет учесть сразу несколько жанрообразующих факторов. Особенно она продуктивно “работает” на эпическом материале, там, где действительно автор художественно воссоздает “картину мира”»¹⁰⁶.

Представляется, что к сверхтекстам современной литературы следует применять именно миромоделирующий подход и через него оценивать жанровые новации. Тексты большого объема, имеющие внутренние иерархические связи создают не просто художественную модель мира, но — шире — художественную «вселенную», в которой могут действовать альтернативные законы мироздания, развиваться альтернативная история и т.д. Термин «вселенная» широко применяется в отношении современных креолизованных сверхтекстов — например, комиксов, кинотекстов в совокупности с их литературными источниками (ср. «вселенная Гарри Поттера», «вселенная Marvel» и пр.).

Для более полного описания стратегии сверхтекстов следует обратиться также к диалогическому пониманию природы жанра, восходящему к трудам М.М. Бахтина. По мысли ученого, специфика сферы общения способна влиять на конкретное высказывание, которое отличается от языка и характеризуется тремя признаками: тематическим содержанием, стилем и композиционным построением. Кроме того, Бахтин утверждает, что

¹⁰³ Цивьян Т.В. Модель мира и ее роль в создании (аван)текста // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/tcivian2.htm>

¹⁰⁴ Ибатуллина Г.М. Рефлексия и принципы жанрового миромоделирования // Филологические науки: Вопросы теории и практики. — 2013. — № 12. — Ч. 1. — С. 92–94.

¹⁰⁵ Меркель Е.В. Поэтическая семантика акмеизма: миромоделирующие образы и мотивы. Дисс. ... д.ф.н. — М., 2015.

¹⁰⁶ Кихней Л.Г. К герменевтике жанра в лирике // Герменевтика литературных жанров / Под ред. проф. В.М.Головки. — Ставрополь: Изд-во СГУ; Ставроп. книж. изд-во, 2007. — С. 41.

язык существует в форме конкретных высказываний, относящихся к различным областям человеческой деятельности. В результате разожествления языка и высказывания Бахтин приходит к определению речевого жанра: «Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы высказывания, которые мы и называем речевыми жанрами»¹⁰⁷. Бахтин отмечает разнородность и многообразие речевых жанров в устной и письменной речи, разделяя все жанры на первичные (простые) и вторичные (сложные), подчеркивая диалогический характер жанров первичных, тогда как «вторичные <...> — романы, драмы, научные исследования всякого рода, большие публицистические жанры и т.п. — возникают в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного) — художественного, научного, общественно-политического и т.п. В процессе своего формирования они вбирают в себя и перерабатывают различные первичные... жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения»¹⁰⁸. При таком понимании речевых жанров роман как вторичный, сложный речевой жанр представляется, во-первых, результатом опосредованного речевого общения, во-вторых, становится неким кумулирующим элементом — вбирающим в себя различные другие жанры, первичные, образовавшиеся естественным путем.

Бахтин вводит еще одну характеристику, важную для понимания природы романного жанра — обращение его к разговорному языку и диалогу — и предлагает классификацию диалогов в романе: бытовой, деловой и профессиональный, идеологический (философский и/или исповедальный), внутренний диалог. Чтобы рассмотреть диалог комплексно и с учетом соединения таких категорий, как тема, стиль и композиция

¹⁰⁷ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — С. 250.

¹⁰⁸ Там же. — С. 252.

речевого жанра, Бахтин настаивает на необходимости изучать (1) функцию общения, (2) условия общения, конкретную речевую ситуацию, (3) предмет общения, (4) автора высказывания и (5) адресата — категории, как представляется, релевантные для сверхтекста.

Подчеркнем, что Бахтин, рассуждая о природе диалога, выделяет в структуре высказывания фигуру Другого. Это значит, что в «чужой речи», представляющей диалог в романе, всегда есть предмет высказывания, оценка участниками диалога предмета высказывания и отношение участников диалога к слову друг друга: «Говоря о чужой речи, мы не можем не занять какой-то диалогической позиции в отношении к ней, соглашаться и не соглашаться с ней, относиться к ней полемически, иронически, приводить ее как истинное положение, авторитетное, сомнительное и т. п. Таким образом, здесь есть отношение к чужой речи диалогического характера. Экспрессия, относящаяся не к предмету, а к чужой речи о предмете, носит особый характер: это — экспрессия согласия-несогласия (выражающаяся в интонации), иронии, сомнения в правильности и т. п., это — особая диалогическая экспрессия. Эта экспрессия имеет место и там, где чужая речь не является предметом высказывания, а остается вне его»¹⁰⁹. По сути дела, Бахтин имеет в виду, что один лишь факт наличия «чужой речи» предусматривает ответ, материализованный в виде высказывания. В таком случае романский жанр необходимым образом содержит обращение к различным экспрессивным оценкам, произведенным персонажем ли, автором ли по поводу «чужой речи», то есть речи Другого.

Пространство романного текста заявлено как принципиально плюралистичное, поскольку Бахтин предложил такое понимание романного диалога, в котором диалог представляет собой не только высказывания

¹⁰⁹ Бахтин М.М. Из архивных записей к «Проблеме речевых жанров» // Бахтин М.М. Собр. соч. — М.: Русские словари, 1996. — Т.5: Работы 1940–1960 гг. — С. 147.

говорящего, но и выступает как «письмо, в котором прочитывается голос другого»¹¹⁰.

Бахтин полагал, что голос Другого присутствует постоянно, даже если он не звучит в диалоге, а лишь подразумевается. Вот как он написал об этом в 1929 г. в работе, выпущенной под псевдонимом «В.Н.Волошинов»: «Чужая речь мыслится говорящим как высказывание другого субъекта, первоначально совершенно самостоятельное, конструктивно законченное и лежащее вне данного контекста»¹¹¹. Размышляя об особенности «чужого слова», Бахтин указывает на три формы существования слова в речевых жанрах, которые вполне можно распространить и на жанр романа, и на жанровую доминанту сверхтекста, в который роман входит в качестве одной из составляющих: «Всякое слово существует для говорящего в трех аспектах: как нейтральное и никому не принадлежащее слово языка, как чужое слово других людей, полное отзвуков чужих высказываний, и, наконец, как мое слово, ибо, поскольку я имею с ним дело в определенной ситуации, с определенным речевым намерением, оно уже проникается моей экспрессией»¹¹².

От рассмотрения общих проблем диалога между автором и героем в художественных произведениях Бахтин переходит к анализу творчества конкретных писателей — и главными героями его работ станут Ф.М. Достоевский и Франсуа Рабле. Произведения Достоевского интересовали ученого в первую очередь в связи с диалогизацией и полифоничностью текста — Бахтин является автором термина «полифония» применительно к литературному произведению, и речь идет о транспонировании термина из области музыки (многоголосие) в область поэтики литературного текста.

¹¹⁰ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к 10постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: Прогресс, 2000. — С. 432.

¹¹¹ Волошинов В. Н. (М. М. Бахтин). Марксизм и философия языка: Основные проблемы 11 социологического метода в науке о языке. — М.: “Лабиринт”, 1993. — С. 125.

¹¹² Бахтин М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — С. 283.

Таким образом, в центре научной концепции Бахтина всегда были вопросы диалога — диалога между автором и героем, между разными голосами героев внутри литературного произведения и т.д. Ученому удалось создать целую парадигму анализа литературных произведений — он рассматривал и анализировал тексты так, как никогда и никто ранее до него не делал. Будучи основоположником важных направлений филологических исследований, Бахтин не был признанным руководителем научной школы «в синхронии», как В.В. Виноградов и Ю. М. Лотман, но его последователями в области интертекстуальности и других аспектов изучения языка, текста, дискурса являются многие известные филологи. Разработки Бахтина дали теории литературы свой понятийный аппарат, возможность писать о текстах не на языке самих текстов, а с использованием системы терминов, подобной системе, принятой в других науках.

Через исследование диалога разработки Бахтина в области жанра смыкаются и с семиотическим исследованием художественной модели мира школы Ю.М. Лотмана. Идеи Лотмана, с одной стороны, созвучны идеям Бахтина и перекликаются с ними (это идеи главенствующей коммуникативной интенции, диалогизации, порождения языковых средств в поэзии и в прозе в интересах адресата текста). По точному наблюдению Н.С. Автономовой, «среди западных, да и некоторых российских исследователей распространились попытки модернизировать Лотмана, породнив его с Бахтиным, а основанием для этого представляется новый акцент позднего Лотмана на диалоге»¹¹³.

По мнению Л.Г. Кихней, отталкивающейся от интеграционной концепции жанра Бахтина, «жанр — это способ осмысления бытия и его художественной организации в некое целое — модель, форму»¹¹⁴. Согласно

¹¹³ Автономова Н.С. Бахтин и Лотман: на подступах к открытой структуре... // Вестник культурологии. — 2008. — № 1. — С. 130.

¹¹⁴ Кихней Л.Г. О механизме жанрового моделирования лирики: авторская установка и «память жанра» // Метаморфозы жанра. Мат-лы 7-ой международной науч. конференции «Художественный текст и культура». — Владимир: ВГУ, 2010. — С.204–217.

исследователю, жанр устроен как концепт, в нем есть ядро и периферия, доминантные и факультативные признаки. «Любой современный жанр имеет архаические истоки, ибо многие жанровые установки сложились в архаический период, и за ними в культурно- исторической памяти закрепились определенные риторические или архитектурные приемы реализации. Явление, которое М.М. Бахтин назвал “жанровой памятью”, мы можем определить как реанимацию тех или иных (иногда достаточно древних) авторских установок, которые вызывают к жизни канонический (закрепленный за ними) комплекс средств их формального воплощения»¹¹⁵. Л.Г. Кихней выдвигает в качестве формообразующего начала жанра понятие авторской установки, включающее в себя художественный метод, особенности взаимодействия автора с потенциальной аудиторией и авторскую прагматику.

По нашему мнению, авторская установка реализуется по горизонтальным и вертикальным осям, о которых говорит Ю. Кристева, то есть слово в тексте прозаического сверхтекста принадлежит одновременно автору и читателю, а также отсылает к совокупности других литературных текстов. Подобная классификация предполагает в случае романного жанра обязательное наличие диалога, что также отмечает Кристева. Она же упоминает важное открытие, сделанное Бахтиным: «любой текст строится как мозаика цитации, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия интерсубъективности встает понятие интертекстуальности, и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум двойному прочтению»¹¹⁶.

По Бахтину, основой крупного текста — романа — становится его диалогичность. Ученый предлагает считать язык главным героем современного романа и отмечает, как уже было отмечено выше, связь

¹¹⁵ Там же.

¹¹⁶ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: Прогресс, 2000. — С. 429.

понятий «диалог» и «речевое высказывание»: «Такой образ чужого языка-мировоззрения, одновременно и изображенного и изображающего, чрезвычайно типичен для романа; к этому именно типу относятся величайшие романские образы (например, образ Дон-Кихота)»¹¹⁷. Здесь Бахтин постулирует равноценность речи автора-повествователя в романе и речи персонажей. По мнению Ц. Тодорова, подвергшего бахтинскую теорию романа глубокому анализу, «важнейшей характеристикой речевого высказывания является диалог или интертекстуальное измерение художественного произведения»¹¹⁸. Ю. Кристева предлагает собственное определение вклада Бахтина, который, по ее мнению, «одним из первых взамен статического членения текстов предложил такую модель, в которой литературная структура не наличествует, но вырабатывается по отношению к другой структуре»¹¹⁹.

Иными словами, под многоязычием понимается не только принцип сосуществования речи автора и персонажей в самом романе, но и обусловленность конкретных речевых высказываний предыдущими прецедентами схожего употребления романного слова. Поэтому Тодоров и говорит об интертекстуальности как о воспроизводстве элементов изменяющегося и динамичного канона. Схожее мнение высказывает и Вяч. Вс. Иванов, для которого литературный жанр в моменте всегда связан с прошлыми достижениями. Обращаясь к кибернетической модели коммуникации, Иванов подтверждает идею Бахтина о параллельном изучении современной литературной ситуации вокруг жанра и «рядов развития», которые вместе создают актуальный жанровый контекст, что, по

¹¹⁷ Бахтин М.М. Из предистории романного слова // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 412.

¹¹⁸ Todorov T. Mikhail Bakhtine. Le Principe dialogique. — P.: Editions du Seuil, 1981. — P. 8.

¹¹⁹ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: Прогресс, 2000. — С. 428.

замечанию Иванова, позволило Бахтину «снять противоположение исторической и синхронической поэтики»¹²⁰.

Временные координаты литературного образа указывают на связь пространственно-временных особенностей действия в романе. На основе того, когда и где разворачиваются события вокруг персонажа, что, делает герой, в каком пространстве и как для него течет или останавливается время в ходе этого действия, Бахтин строит жанровую классификацию и разрабатывает историческую поэтику романного жанра. Бахтин не только предложил собственную жанровую типологию (роман испытания, роман воспитания, биографический роман, роман странствия, монологический роман¹²¹), но и проблематизировал каждый тип романа в зависимости от того, как устроены время и пространство в произведении.

Культура второй половины XX в. испытывает потребность в форме, превосходящей роман по своему объему — форме сверхтекста, возникающей в межтекстовом диалоге с диверсифицированным использованием интертекстуальных стратегий. Такой текст следует отнести к выделяемому К.Ф. Седовым формату гипержанра: «Гипержанры — это макрообразования, т.е. речевые формы, которые сопровождают социально-коммуникативные ситуации, объединяющие в своем составе несколько жанров. Так, напр., можно выделить гипержанр застолье, в состав которого войдут такие жанры, как тост, застольная беседа, рассказ и т.п.»¹²². Конкретные жанры вступают в родо-видовые взаимоотношения с гипержанром либо относятся к нему как часть к целому: «гипержанр — коммуникативно-речевое явление, структура которого имеет жанровую природу, но единицы, определяемые нами как речевые жанры, относятся к данному феномену или как к модели большей

¹²⁰ Иванов В. Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — № 3. — 1996 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://nevmenandr.net/dkx/?y=1996&n=3&abs=LISOV>

¹²¹ Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — С. 199–249.

¹²² Седов К.Ф. Психолингвистический аспект изучения речевых жанров // Антология речевых жанров: повседневная коммуникация. — М., 2007. — С. 14–15.

степени абстракции, т.е. вступают с ними в гипонимические отношения (ср.: объяснительная записка, донос — официальная бумага, документ), или как его структурные элементы, т.е. вступают с ним в отношения “часть — целое”»¹²³.

Таким образом, сверхтекст как совокупность различных текстов, связанных между собой сверхидеями, хронологическими и таксономическими связями, является беспрецедентным для мировой литературы гипержанром, использующим, однако, опыт предшествующих эпох. Это ставит вопрос о необходимости рассмотрения истории развития сверхкрупных текстов как литературного и культурного феномена.

Выводы по главе 1

Сверхтексты, состоящие из нескольких произведений, соединяемых в циклы, сборники или серии, существовали в литературе на протяжении всего ее развития. В качестве факторов единства сверхтекста выступали различные элементы, чаще всего — сквозные герои, общность хронотопа и предметного мира, система мотивов. Объемы сверхтекстов и скрепляющие их элементы варьировались в зависимости от способа бытования и восприятия произведений.

Вопрос об объеме текста и его параметрах является дискуссионным. В частности, текстом в равной степени могут считаться как сверхмалые, так и сверхкрупные словесные образования, объединяющие произведения разных жанров. Циклы, серии и сборники в творчестве одного писателя можно условно разделить на «авторские» (задуманные их создателем как единое целое и воплощаемые в качестве трилогии, тетралогии и т.п.) и «читательские» (обретающие целостность лишь в акте рецепции). В первом случае автор сознательно выстраивает текст на основе циклообразующих

¹²³ Балашова Л.В. Жанры «внелитературной речевой культуры» в зеркале метафоры // Жанры речи. — Вып. 5. Жанр и культура. — Саратов, 2007. — С. 21.

связей, во втором на передний план выдвигается «не запланированная» им общность проблематики и художественного мира произведений.

В структуралистском понимании все языковые единицы начиная с морфемы являются знаками, входящими в состав знака более высокого порядка и за счет этого меняющими цельный смысл знака как диалектическую связь означаемого и означаемого. Последней единицей в этой иерархии является текст, объединяющий в единое целое предложения и представляющий собой сверхзнак, членимый на малые знаки соответствующих подуровней языка. Вопросы сверхтекста прежде не рассматривались ни в структурной лингвистике, ни в соответствующем направлении литературоведения, так как предполагалось, что сверхтекст существует в той же системе координат, что и обычный текст, и управляется теми же закономерностями.

Между тем тяготение современной массовой культуры к созданию сверхтекстов, в том числе креолизованных сверхтекстов (комиксы, фильмы и пр.) ставит вопрос о существовании сверхзнака, своего рода симулякра Вселенной с отличающимися от привычных связями означаемого и означаемого. Создатель успешного проекта намеренно творит некий цельный художественный мир, в котором координаты обыденной реальности смешиваются с вымышленными и фантастическими, в результате чего возникает альтернативный хронотоп, характерный не только для фантастических, но и для реалистических произведений. Примером такого сверхзнака в современном культурном пространстве как раз и оказывается сверхтекст.

Итак, под сверхтекстом в настоящей работе мы понимаем текстовый ансамбль циклической природы, превосходящий объемом роман или роман-эпос и скрепленный единой сверхидеей, а также разветвленной системой синтагматических, парадигматических и ассоциативных связей. Будучи способным объединять произведения различных жанров, сверхтекст

функционирует как своеобразный гипержанр, формируя целостную, но в то же время предельно детализированную модель мира.

ГЛАВА 2.

СВЕРХТЕКСТЫ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ПРОБЛЕМА ГЕНЕЗИСА, СТРУКТУРЫ И ЖАНРОВЫХ РАЗНОВИДНОСТЕЙ

2.1. Поле массовой культуры и жанровый паттерн сверхтекста

Для современной массовой культуры, как уже отмечено выше, характерно обращение к крупным текстовым ансамблям, которые, будучи членимыми на части, репрезентируют, однако, единый, устойчивый в своих границах художественный мир. Тенденции массовой культуры нашли отражение и в современной отечественной литературе. Многие писатели начала XXI в. обращаются к формату сверхтекста, создавая трилогии, циклы рассказов, сборники и иные формы макротекстового единства. Данная тенденция восходит, вероятно, к культуре фэнтези и комиксов: успешные у читателя романы/комиксы получают продолжение, автор создает так называемые «спин-оффы» (произведения, представляющие собой подробную разработку одной из сюжетных линий, обозначенных в основном тексте и развивающихся параллельно с событиями основного текста), «приквелы» (рассказы о событиях, предшествовавших основному тексту) и «сиквелы» (рассказы о событиях, происходящих после завершения сюжета предшествующего текста). Кроме того, к корпусу текстов фэнтези нередко примыкают экранизации романов и так называемые фанфики — любительские произведения по мотивам основного корпуса текстов.

Согласно нашей гипотезе, макротекстовые единства и сверхтексты неразрывно связаны с созиданием в литературе (комиксах, кинофильмах и пр.) альтернативной реальности, которая располагает к многократному воспроизведению типовой ситуации «борьбы добра со злом», восходящей к архетипам волшебной сказки. К.И. Мильчин отмечает, что обращение к жанру фэнтези, создание фантазийных вселенных связано с послевоенным

ощущением «распада мира», уничтожением привычных категорий и парадигм. Читатель нуждался в чем-либо новом, понятном, простом — и вселенная фэнтези становится ответом на данный запрос. «Представим себе мир, ну совсем такой же, как наш, только в нем есть маги, волшебники и всякие необычные существа, а при наличии определенных навыков или особых предметов там можно летать, становиться невидимым, исцелять. По сути, это разновидность авторской сказки, только автор не просто рассказывает о приключениях волшебных героев, а создает детально проработанную среду их обитания. За XX в. англичане создали три таких вселенных — мир «Хроник Нарнии» (1950–1956), «Властелина колец» (1954–1955) и Гарри Поттера (1997–2007). <...> У всех этих сказочных вселенных есть одна важная особенность: они построены на противостоянии добра и зла, причем и то и другое возведено в абсолют: добрые волшебники вроде Гэндальфа или льва Аслана борются против Мордора или Белой Колдуньи, Гарри Поттер против Волан-де-Морта. А оппозиция хорошего и плохого или черного и белого, всегда проще для понимания, чем полутона»¹²⁴.

Для постоянной редупликации паттерна «борьбы добра и зла» с неременной победой добра в конце сюжета необходимо моделирование мира, организованного вокруг супергероя, который вынужден бороться с силами зла. В циклах былин о богатырях архетип супергероя воплощал сам богатырь, а в роли воплощения «сил зла» выступали разнообразные половцы, печенеги, а также их предводители и пр. В современной литературе и массовой культуре этот архетип воплощается в четырех коррелирующих между собой направлениях: 1) фэнтези и фантастика, 2) литература магического реализма, 3) альтернативная история и 4) детектив. Последний примыкает к магическому реализму в связи с тем, что серии историй о любимившемся читателю сыщике часто используют «нежизнеподобную»

¹²⁴ Мильчин К.И. Как сотворить мир. Почему именно английская литература преуспела в создании вымышленных вселенных. // Русский репортер. — 17 марта 2011. — С. 131.

схему «сыщика преследуют преступления». В циклах о Шерлоке Холмсе¹²⁵, об Эркюле Пуаро и в сериалах о них периодически возникает сюжет о том, как сыщик отправляется на отдых (за город, в круиз, на курорт) и там также оказывается втянутым в расследование преступления, случайным свидетелем которого становится.

Тенденция к созданию многосерийного продукта с многочисленными продолжениями и побочными ответвлениями началась с комиксов в США и Европе. «Комикс зародился в Европе и достиг своего расцвета в Америке 30-х – середины 50-х годов, и именно этот период истории называют Золотым веком. Комиксы стали частью современного общества, они характеризуются использованием визуального и текстового способа коммуникации, которая опирается на визуализацию информации <...>. Под визуализацией принято понимать рисунки, фотографии и видеоролики, которые используются для решения коммуникационных задач»¹²⁶. Серии комиксов о супергероях стали широко развиваться, и новую жизнь им дали экранизации, чья успешность, в свою очередь, породила феномен «вселенной» комиксов — особого художественного мира, населенного определенными героями и обладающего едиными пространственно-временными характеристиками. «В наши дни не существует более популярного и успешного массового продукта кинематографа, чем фильмы, основанные на комиксах о супергероях. Согласно последним статистическим данным, именно фильмы о людях со сверхспособностями производства киновселенной Марвел (The Marvel Cinematic Universe) занимают лидирующие позиции по сумме сборов в

¹²⁵ Экранные интерпретации Шерлока Холмса филигранно рассмотрены в статье Булгаровой Б.А. и др. "Каждому поколению - свой Шерлок": образ героя в экранизациях произведений А. Конан Дойла о Шерлоке Холмсе/ Булгарова Б.А., Овчаренко А.Ю., Барабаш В.В., Воропаева Ю.А.//Наука телевидения. - № 2, 2021. – С.171-212

¹²⁶ Гейко Р.А. Издательство зарубежных комиксов на примере образа Джокера в комиксе «Темный рыцарь» // INTERNATIONAL SCIENTIFIC REVIEW OF THE PROBLEMS AND PROSPECTS OF MODERN SCIENCE AND EDUCATION. XLI International scientific and practical conference. — 2018. — С. 173.

мировом кинопрокате, обгоняя при этом «Звездные войны», фильмы о Гарри Поттере и «Властелин колец»¹²⁷.

Кинокомиксы вкпе с исходной, печатной, формой комиксов образуют современную мифосистему. «Кинокомикс во многом схож с античной мифосистемой: во вселенной кинокомиксов обычные люди и герои живут в едином универсуме, они могут свободно взаимодействовать и менять судьбы исторических личностей, перемещаться как в пространстве, так и во времени. Супергерои близки по своим характеристикам к героям мифов и божествам: подобно героям мифов они обладают супервозможностями, подобно богам — бессмертны. Создатели кинокомиксов объясняют эту двойственность коммерческой составляющей массовой культуры: все истории кинокомиксов так или иначе концентрируются вокруг супергероя, а значит, пока “жив” герой, существуют новые сюжеты»¹²⁸. Выпускаются даже макросерии фильмов — таких, например, как фильмы студии “Marvel” (с 2007 по 2023 гг. выпущено 32 фильма, которые определяются авторами как «кинокомиксы»¹²⁹), на телевидении и в онлайн-кинотеатрах превалирует формат сериала¹³⁰.

В сфере художественной и эстетической коммуникации на современном этапе развития массовой культуры эффект зрелищности в области визуальных искусств и СМИ приобретает особую важность. Отсюда чрезвычайно широкое распространение разнообразных зрелищных практик («видеоарт», «поп-арт»), которые имеют к искусству весьма отдаленное отношение, но тем не менее к нему причисляются. «Популярное искусство»

¹²⁷ Орестова В.Р., Ткаченко Д.П., Карпук В.А. Вселенная супергероев как пространство идентификации и социализации в условиях транзитивности // Вестник РГГУ. Серия «Психология. Педагогика. Образование». — 2019. — № 4. — С. 146.

¹²⁸ Ерохина Т.И., Бадиль К.К. Кинокомикс как мифотекст современной массовой культуры // Ярославский педагогический вестник. — 2017. — № 3. — С. 360.

¹²⁹ Темербаева А.С. Американские кинокомиксы как инструмент «мягкой силы» США (на примере кинокомиксов Marvel) // Общество: политика, экономика, право. — 2022. — № 3(104). — С. 44.

¹³⁰ См.: Мурзина О.В., Грабельников А.А., Цицинов А.Ю. Онлайн-кинотеатры как новые медиа // Litera. — 2023. — № 6. — С. 61–68; Захарченко Н.А. Принцип сериальности как способ организации современного телевизионного контента // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. — 2017. — № 2. — Т. 1. — С. 140–146.

и «актуальное искусство», зачастую ориентирующиеся на эстетику жестокости, аморализма, сексуальности, кича и прочего, приобретают повсеместное распространение. Для сферы телевизионной культуры характерны схожие процессы: растет удельный вес вполне определенных аспектов зрелищности, которые гарантируют устойчивую аудиторию и высокие рейтинги.

Современный этап развития мультимедийных технологий ознаменован переходом в электронное пространство стандартных СМИ. Схождение, сближение явлений и процессов в науке называется конвергенцией (от лат. “convergo” — «сближаю»). С точки зрения Е. Вартановой, данное понятие в медиаэкономике применяется для обозначения интеграции коммуникационных и информационных технологических платформ (телефонов, телевизоров, компьютеров), а также передаваемых ими информационных (содержательных) продуктов¹³¹. На уровне медиаиндустрии конвергенция проявляется в том, что предприятия, производящие домашнюю электронику, компьютеры, оборудование для аудиовизуального и телекоммуникационного секторов вступили в период слияния. На профессиональном журналистском уровне конвергенция проявляется в нескольких формах. Во-первых, она ведет к слиянию ранее достаточно разобщенных и отдаленных СМИ. Во-вторых, меняются требования к самому журналисту. Современные требования к журналистам предполагают наличие у них мультимедийных навыков. В-третьих, конвергенция СМИ, появление общего контента для разных каналов приводят к рождению новых интегрированных жанров¹³².

Как отмечает О.В. Мурзина, «стремительное развитие технологий и различных форм подачи информации в современном мире приводит к массовому появлению новых медиа — в частности возникают новые

¹³¹Вартанова Е. Медиаэкономика зарубежных стран: уч. пособие. — М.: Аспект Пресс, 2003. — С. 286.

¹³² Журналистика и конвергенция: почему и как традиционные СМИ превращаются в мультимедийные / под ред. А.Г. Качкаевой. — М., 2010. — С. 41.

форматы, переосмысляющие преимущества и недостатки традиционных медиа. С конца 2010-х гг. в отечественной медиасистеме появились онлайн-кинотеатры (стримминговые сервисы), которые, на наш взгляд, преобразуются в «неотелевидение», функционально замещая и отчасти вытесняя традиционный вариант телевидения. «Являясь фактически платформой для интеграции возможностей существовавших ранее медиа (телевидения и интернета как площадки для просмотра медиаконтента), а не новым медиа как таковым, онлайн-кинотеатры, тем не менее, вносят определенный вклад в практику потребления информации и меняют расстановку сил на рынке медиапродукции. Телевидение воспринимается молодой аудиторией как своего рода анонс: увидев фрагмент интересного фильма или сериала на телеэкране и не имея возможности уделить время просмотру незамедлительно, потребитель узнает название фильма и впоследствии смотрит его в онлайн-кинотеатре. Интеграция с любым мобильным устройством позволяет потреблять контент в транспорте, на прогулке, во время занятий спортом и т. д.»¹³³. Все это способствует масштабному распространению формата визуального культурного сверхтекста в виде многосезонных сериалов с многочисленными продолжениями и боковыми ответвлениями. Фактически кинопродукт начинает существовать по законам сверхтекста, восходящего к принципам народного эпоса.

Новым вектором развития массовой культуры на формы традиционных зрелищ были наложены ограничения, в результате чего они, заняв соответствующую нишу, со временем утратили массовый характер. Это происходило настолько стремительным образом ввиду того, что киноискусство не ориентировалось на узкоспециальную аудиторию и не было связано традиционными приемами интерпретации и восприятия, изначально создаваясь для масс, как и его язык. По мнению исследователей,

¹³³ Мурзина О.В., Грабельников А.А., Цицинов А.Ю. Онлайн-кинотеатры как новые медиа // *Litera*. — 2023. — № 6. — С. 61–68.

визуальная образность дала возможность создания из киноповествования своего рода «модели» окружающего мира. При этом принимающий данные выразительные приемы зритель получал беспрепятственную возможность рассматривать кино в качестве подобия «реальности». Закономерно, что зритель мог с полным правом перенести на реальность кино те отношения и связи, которые свойственны обыденной жизни.

В рамках зрелищной культуры способность к активному изменению личностных установок зрителя в первую очередь связана с архаическим пластом мифоритуальной традиции. Первичная потребность в зрелище заключена в характерном для человека непреодолимом стремлении к нарушению различных запретов родового коллектива. Телевидение и кино, рассматриваемые в указанном ракурсе, реализуют наиболее важную компенсаторную функцию в обществе и культуре. Тем не менее связь благодаря этой функции устанавливается не с мифологическими образами, а с областью бессознательного человека, активно проявляемого в культуре посредством системы архетипов (по К. Юнгу)¹³⁴. Соответственно, рассматриваемая с позиции зрелищного аспекта телевизионная культура компенсирует постоянное психическое напряжение между сознанием и бессознательным человека, что, по мнению Н. Хренова, аналогично функции ритуального зрелища в традиционных культурах¹³⁵.

В 1960-е гг., когда телевидение начинает приобретать значение глобального средства массовой коммуникации, отношения между двумя рассматриваемыми явлениями приобретают характер оппозиции. Телевизионная зрелищность и образность оказались в поле ожесточенных дискуссий, занявших за рубежом не менее двух десятилетий, а в российской науке сохранявших актуальность вплоть до конца 1980-х гг. В качестве основной характеристики экранного образа телевидения еще со времени его

¹³⁴ Юнг К.Г. Архетип и символ. — М.: Ренессанс, 1991. — С. 53.

¹³⁵ Хренов Н.А. Массовость в обществе и кинематографе: историкотеоретический анализ. — М.: ВНИИК, 2004. — С. 81.

«золотого века» (1940–1950-е гг. для США, 1960-е гг. для нашей страны) выступала сиюминутность, ввиду отсутствия в тот период обширной практики отсроченного вещания. Телевидение по большей части существовало в форме прямого эфира (кроме кинофильмов), в связи с чем техническое свойство распространения сигнала было механически перенесено и на зафиксированные на пленке произведения. Суть острой полемики заключалась в том, что показанное в прямом эфире произведение, которое затем было записано на пленку, утрачивает некую нюансировку, «спонтанность». В настоящее время источник такого противоречия очевиден: тогда телевизионное изображение слабо воспринималось автономно, безотносительно к способу его «доставки» зрителю¹³⁶.

Последующее развитие телевидения продемонстрировало синтетичность природы телевизионной образности: уровень изображения, который формируется средствами камеры, монтажа, звуковой партитуры в рамках поточного производства, жестко создается на основе дополнительных психологических исследований зрительской аудитории, ее ценностных запросов и эстетических реакций, согласно чему и формируется телевизионный образ. В качестве примера подобного тотального контроля всех уровней экранного телевизионного произведения выступает формат. С точки зрения Ю. Богомолова, приобретение формата предусматривает получение соответствующего пакета документов (production bible), которыми регламентируются все этапы создания телевизионного произведения¹³⁷.

Присутствие жанровых требований не является абсолютным, однако они во многом определяют наиболее распространенный тип существования телевизионного контента. Авторские телепередачи при этом составляют определенно меньшую и наименее влиятельную часть телевидения. Формы телевизионной зрелищности в связи с этим неизбежно содержат отпечаток

¹³⁶ Голядкин Н. А. История отечественного и зарубежного телевидения. — М.: Аспект Пресс, 2016. — С. 86.

¹³⁷ Богомолов Ю.А. Затянувшееся прощание: российское кино и телевидение в меняющемся мире. — М.: МИК, 2006. — С. 94.

эстетической повседневной среды, которая нас окружает и основой которой являются механизмы массовой культуры. Сказанное необходимо понимать так, что в целом институт культуры использует определенные психические механизмы человека для удовлетворения как минимум части его «бессознательных позывов». Соответственно, искусство дает возможность посредством образов воспроизвести содержание бессознательного, обычно в замещенной форме.

Знаковое направление научной рефлексии связано с привлечением в искусствоведение лингвистических и структурных теорий (Ф. де Соссюр), адаптированных для изучения широкого спектра явлений массовой культуры: телевидения, кино, рекламы, литературы и т. д. Среди известных зарубежных представителей стоит отметить Ж. Бодрийяра, Р. Барта, К. Меца, Я. Мукаржовского, Ж. Делеза и др, в нашей стране — Ю.М. Лотмана, Вяч. Вс. Иванова, М.Б. Ямпольского, Г.С. Кнабе и др. По мнению отечественного исследователя Ю.М. Лотмана, семиотические или знаковые методы в значительной степени проявят себя в будущем, ввиду возрастания в культуре функции знака и кода. Согласно утверждению ученого, семиотика проявляет себя тройко: сохраняя собственное узкопредметное назначение как сопряженная с лингвистикой область, в рамках которой она была создана Ф. де Соссюром; существуя в гуманитарных науках как исследовательский междисциплинарный метод, который проникает в различные дисциплины и определяется способом анализа объекта, а не его природой; отражая новую стадию развития культуры, в которой индивид вовлечен в интертекстуальную полисемантическую среду, опирающуюся на символические связи в гораздо большей степени по сравнению с предшествующими эпохами¹³⁸.

Таким образом, сверткесты комиксов и их экранизаций представляют собой масштабный креолизованный текст, который может быть воспринят

¹³⁸ Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. — С. 93.

как целиком, так и частично. Каждый отдельно взятый элемент системы может восприниматься независимо, в то же время в любой части сверхтекста присутствуют отсылки к другим частям, связывающим сверхтекст в единую структуру. Помимо пространства креолизованных текстов и кинотекстов, тенденция к порождению сверхцикла характерна для альтернативных вселенных фэнтези и фантастики, а также магического реализма.

2.2. Вымышленные миры фэнтези и «магической» прозы как пространство порождения сверхтекста¹³⁹

Одним из вариантов обращения к формату сверхтекста является, как упомянуто выше, литература фэнтези. Е.С. Тулушева связывает успех ряда вселенных фэнтези с тенденцией к циклизации — именно синергия двух этих векторов привела к появлению чрезвычайно успешных как с точки зрения коммерции, так и с точки зрения культурных эманаций проектов. «Сопоставление двух ведущих тенденций мировой литературы — стремления к циклизации и стремления к моделированию фантастической вселенной — позволяет указать на причины возникновения интереса к этим явлениям именно во второй половине века. Кроме того, еще одним фактором циклизации, потенциально влияющим на творчество современных авторов, по нашему мнению, является также возможность экранизации произведения — так, если экранизация произведений Толкиена и Льюиса состоялась существенно позже, чем они были созданы, то, скажем, в серии романов Джоан Роулинг явно присутствует кинематографический принцип образования метацикла: появляются сиквелы и приквелы, «параллельные»

¹³⁹ Нижеследующий материал до с. 88 вошел в состав статьи: Борунов, А.Б. Вымышленные миры фэнтези и «магической» прозы как пространство порождения сверхтекста/Борунов А.Б., Устиновская А.А.// Litera, 2024. - № 3. – С. 171-175.

проекты, написанные автором уже после создания основных романов о Гарри Поттере и на волне их кинематографического успеха»¹⁴⁰.

К сверхтекстам тяготеют многие отечественные образцы жанра: например, серия «Дозоры» С. Лукьяненко, включающая семь книг авторства собственно Лукьяненко и четыре книги, выполненные в соавторстве с другими писателями (по состоянию на 2023 г.); серии «Таня Гроттер» (16 книг на 2023 г.) и «Мефодий Буслаев» (19 книг на 2023 г.) Д. Емца, серия «Волкодав» М. Семеновой (6 книг на 2023 г.), многочисленные циклы, трилогии и тетралогии А. Пехова, циклы и серии К. Деминой и т.д. На наш взгляд, тенденция к образованию сверхтекстов в жанре фэнтези объясняется в первую очередь созданием в произведении некоего художественного мира, зачастую существенно отличающегося от реальности. Детальная проработка этого мира вкупе с коммерческим успехом первых романов серии стимулирует автора продолжать цикл, который зачастую прирастает стихийно.

Анализируя русское детское фэнтези, Е.Ю. Дворак отмечает следующие его черты.

«1) Пространство «вторичных миров» основывается на концепции “миров-матрешек”.

2) Сюжеты строятся по принципу двоимирия, на основе мотива квеста. При этом необходимо отметить тяготение каждого из фэнтезийных сюжетов к циклизации, то есть к образованию сверхтекста, в котором действуют одни и те же хронотопические и магико-онтологические закономерности.

3) Проявление героического комплекса в главном персонаже, цель которого — спасение мира, помощь угнетенным и несправедливо обиженным, восстановление гармонии в фэнтезийной вселенной. Герой является обычным подростком, в котором в ходе сюжетного развертывания

¹⁴⁰ Тулушева Е.С. Принципы циклообразования в трилогиях Дины Рубиной «Русская канарейка» и «Наполеонов обоз». Дисс. ... к.ф.н. — М., 2019. — С. 22.

приключений проявляются его лучшие качества: отвага, великодушие, сила духа»¹⁴¹.

Героя фэнтези многое роднит с супергероями фантазийных вселенных фильмов и комиксов, что позволяет бесконечно воспроизводить любившуюся потребителям ситуацию: во вселенной героя возникают силы зла (зачастую персонифицированные в каком-либо конкретном персонаже вымышленного мира) — герой борется с ними и одерживает победу в финале. В следующем произведении цикла силы зла воплощаются уже в роли другого антагониста, и ситуация разыгрывается заново: фактически подобный паттерн может бесконечно развиваться заново и позволяет повторять сюжеты серии по одному и тому же сценарию. Анализируя циклизацию современных романов фэнтези, М.А. Дворак указывает, что «входящие в цикл произведения, как правило, также обладают некой завершенностью, однако одиночный текст обладает одной ключевой характеристикой — целостностью. Цикл автоматически подразумевает недосказанность в одном отдельно взятом тексте, тогда как одиночный роман в итоге собирается в законченную картину, заранее придуманную автором»¹⁴². Вариант детского фэнтези располагает к циклизации и пролонгированному развитию событий, так как героя можно показывать в становлении, от детства к юности и зрелости. Тот же вариант задействован в серии книг Дж. Роулинг о Гарри Поттере и в серии К. Льюиса «Хроники Нарнии».

Помимо литературы фэнтези, к циклизации и порождению сверткестов тяготеет литература магического реализма. В диссертационном исследовании Е.С. Тулушевой, посвященном новейшим трилогиям Д. Рубиной «Русская канарейка» и «Наполеонов обоз», рассматриваются две указанные трилогии, к которым также примыкает более ранняя трилогия

¹⁴¹ Дворак Е.Ю. Русское детское фэнтези: жанровая специфика и особенности мифопоэтики. Дисс. ... к.ф.н. — М., 2015. — С. 203.

¹⁴² Дворак М.А. Специфика художественного мира, конфликта и жанра в современной российской фантастике: на примере произведений Г.Л. Олди. Дисс. ... к.ф.н. — М., 2015. — С. 15.

«Люди воздуха», и описывается тяготение современной писательницы к крупным формам: на смену романам приходит более обширный текст, который в случае «Людей воздуха» представляет собой три независимых текста, объединенных общими мотивами, а в случае «Русской канарейки» и «Наполеонова обоза» — пролонгированный нарратив, представляющий собой развитие единой истории с одними и теми же персонажами. Как отмечает Е.С. Тулушева, трилогии Д. Рубиной организованы как метаобъединения текстов с помощью системы лейтмотивов. Это сюжетные и образные лейтмотивы, связанные с предметным миром трилогии, героями и сюжетами, и каждая трилогия имеет семантические ключи к ним¹⁴³.

Переход от завершенных романов к формату сверхтекста, на наш взгляд, отчасти обусловлен выходом Д. Рубиной в пространство магического реализма. В исследовании А.Г. Сильчевой¹⁴⁴ отмечено, что уже с 2000-х гг. писательница начинает работать в рамках магического реализма, формируя реальность с элементами магии и параллельно опираясь на скрепляющие автономные тексты мотивы¹⁴⁵. Эту закономерность можно рассмотреть на примере мотива «чужого ребенка» в новейших трилогиях Д. Рубиной: в историях семей постоянно возникает мотив усыновления, воспитания не приемного ребенка.

Трилогия «Люди воздуха» открывается сценой усыновления: «Почерк Леонардо» представляет собой историю Анны Нестеренко, усыновленной бездетной семейной парой, Марией и Анатолием. Жизнь в этой приемной семье — первое отторжение и первое непонимание в жизни Анны: приемная мать с трудом принимает уникальную одаренность девочки, ее одержимость зеркалами и удивительные особенности восприятия мира.

¹⁴³ Тулушева Е.С. Принципы циклообразования в трилогиях Дины Рубиной «Русская канарейка» и «Наполеонов обоз». Дисс. ... к.ф.н. — М., 2019. — С. 176.

¹⁴⁴ Сильчева А.Г. Трилогия «Люди воздуха» Дины Рубиной: особенности художественного метода. Дисс. ... к.ф.н. — М., 2019. — 198 с.

¹⁴⁵ Нижеследующий материал вплоть до с. 86 вошел в состав статьи: Борунов А.Б., Пинаев С.М., Сильчева А.Г. Мотив «чужого ребенка» как сквозной код в прозаических макроциклах Бориса Акунина и Дины Рубиной // *Litera*. — 2022. — № 6. — С. 175–182.

«Белая голубка Кордовы» — это история Захара Кордовина, корни которого прослеживаются на много веков. Генеалогию рода Кордовиных— Кордоверов возводят к временам царя Соломона: «известный, очень разветвленный род, происхождение испанского имени — как сам понимаешь, из Кордовы, хотя корни рода уходят в античные дебри — ведь евреи появились на Пиренейском полуострове еще при римлянах, — и даже ведут в Иерусалимский Храм, причем, не Второй, а Первый»¹⁴⁶. Кордовин узнает о древней истории своей семьи только в зрелом возрасте, в детстве он воспитывается как незаконнорожденный сын незаконнорожденной дочери: его мать, Рита Кордовина, была внебрачной дочерью Захара Кордовина-старшего, и сама родила его полного тезку от неизвестного отца: «Сделал несколько шагов к тахте, взглянул на дитя и обмер. Перед ним лежал все тот же окаянный Захар, опять Захар и только Захар, словно этот мертвый паскудник — *гонник этот!* — как-то умудрился сделать ребенка собственной дочери!»¹⁴⁷. Герой романа обретает свою подлинную семью лишь в Испании, в городе Кордова, узнав, наконец, всю историю своего разветвленного рода. В этом смысле он сам является «чужим», брошенным ребенком.

В «Синдроме Петрушки» тема детей вносит трагическое начало в историю семьи Петра и Лизы. Лиза страдает генетическим заболеванием, в силу которого она может рожать мальчиков с синдромом Ангельмана (синдромом Петрушки) и здоровых девочек. Главные герои состоят в законном браке и воспитывают родных детей, но правду о трагическом генетическом заболевании в родовой истории их семьи им открывает профессор — приемный сын одной из тех женщин, которые получили опасную наследственность из-за проклятия.

Таким образом, в «Людях воздуха» мотив приемного ребенка становится скрепляющим для текстового единства, и, как многие другие

¹⁴⁶ Рубина Д.И. Белая голубка Кордовы. — М.: Издательство «Э», 2018. — С. 407.

¹⁴⁷ Там же. — С. 244.

мотивы этой трилогии, получает «женский» вариант реализации в «Почерке Леонардо», мужской — в «Белой голубке Кордовы», и особенный, необычный (в данном случае — периферийный, реализованный в образе второстепенного персонажа) — в «Синдроме Петрушки».

В «Русской канарейке», для которой тема семейных отношений и взаимодействия ребенка с его предками, также является ключевой, главный герой — незаконнорожденный ребенок, который, как и Захар Кордовин, носит фамилию рода не по праву, но становится одним из самых ярких представителей. Леон Этингер — «последний по времени Этингер» — также рожден от отца, чье полное имя выясняется лишь в финале истории, и Этингер обретает не только семью матери, чью фамилию он носит, но и семью отца.

В «Наполеоновом обозе» мотив приемного ребенка раскрывается через трагическую историю любви Надежды и Аристарха: беременная от Аристарха Надежда узнает о его связи со своей сестрой и предпринимает попытку суицида. К выжившей, но навсегда утратившей возможность иметь детей Надежде обращается ее сестра, предлагая усыновить ребенка Аристарха. Надежда соглашается, и выращивает Алексея как своего сына, не посвящая в историю его рождения. Как и Захар Кордовин-младший внешне является точной копией Захара Кордовина-старшего, так и Алексей рождается чрезвычайно похожим на своего отца Аристарха, так что тот принимает Алексея, изображенного на фото, за самого себя: «Не понял. Где это я? Когда? Она с усилием разлепила глаза и зажмурилась от света лампы: он стоял у стола и держал в руке фотографию»¹⁴⁸. Как отмечает Е.С. Тулушева, «история, первоначально произошедшая в семье Аристарха, дублируется в семье Надежды: усыновленного ребенка прячут, меняют ему фамилию, уничтожают любые способы его идентификации с кровными родственниками. И как Аристарх не успевает увидеть свою родную бабушку,

¹⁴⁸ Рубина Д.И. Наполеонов обоз. Книга 3. Ангельский рожок. — М.: Эксмо, 2020. — С. 21.

о существовании которой он узнал от умирающей матери, так и Алексей видит родного отца только после смерти и не узнает всей замысловатой истории семейного наследства: “порвалась связь времен”¹⁴⁹. Таким образом, воспроизведение внешности и привычек в представителях разных поколений является характерной чертой деформированного относительно реальности художественного пространства магического реализма.

Сверхтексты на базе магического реализма характерны также для современного писателя М. Елизарова¹⁵⁰. Его романы «Pasternak» (2003) и «Библиотекарь» (2007) являются, на наш взгляд, классическим «читательским» циклом, то есть диалогией без авторской установки на объединение произведений в цикл. Об этом свидетельствует ряд мотивных и структурно-композиционных переключек, возникающих в сознании читателя. Первым и, пожалуй, самым главным пунктом, объединяющим два романа, оказывается представление о слове как о мистическом — а порой и магическом — феномене, который так или иначе способен изменять реальность. Именно концепция такого слова и стала основой обоих романов, из которой разворачиваются сами сюжеты.

В романе «Pasternak» репрезентантами магического слова становятся поэтические тексты Б. Пастернака и сам поэт, который предстает в виде ужасного демона, проникающего в сознание и меняющего сущность и облик человека. См. пример такого превращения, с которого и начинается текст романа: «Петр Семенович огляделся. Страшная улыбка озарила его рот:

— Мы победили, Борис Леонидович! Мы победили!

Ничто в нем больше не напоминало поруганного интеллигента. Облик его исполнился каким-то древним торжеством, как у демона на средневековой гравюре... В темноте распахнулись перепончатые крылья

¹⁴⁹ Тулушева Е.С. Принципы циклообразования в трилогиях Дины Рубиной «Русская канарейка» и «Наполеонов обоз». Дисс. ... канд. фил. наук. — М., 2021. — С. 128.

¹⁵⁰ Нижеследующий материал вплоть до с. 93 вошел в состав статьи: Борунов А.Б., Тулушева Е.С. Романы Михаила Елизарова «Pasternak» и «Библиотекарь»: к вопросу о цикле // Проблемы и перспективы преподавания языков и специальных дисциплин в иностранной аудитории. / Сб. междунаrod. научно-практической конф. — М.: РГСУ, 2024. — С. 30-35.

<...> Петр Семенович простер к существу руки, будто попросился в объятия. Крылья с громовым раскатом сомкнулись вокруг него, как если бы захлопнулась раскрытая посередине книга, потом снова распахнулись — и Петра Семеновича больше не было»¹⁵¹.

В романе «Библиотекарь» такой трансформирующей силой обладают книги полузабытого советского писателя Громова. Человеку, который прочел их, они дают возможность обладания одним из видов психической энергии, каждая из книг несет ее заряд: Книга Силы, Книга Власти, Книга Ярости, Книга Терпения, Книга Радости, Книга Памяти, Книга Смысла. Преисполненность той или иной энергией также преобразует человеческую личность, выводит ее за свои пределы: «Прочел он Книгу Радости, она же “Нарва”. По воспоминаниям бывшей жены, Лагудов перенес бурное эйфорическое состояние, не спал всю ночь, говорил, что подверг бытие всеобщему анализу и у него появились великолепные мысли, как принести пользу человечеству...»¹⁵². Показателен сам эпиграф к роману из рассказа А. Платонова «Усомнившийся Макар»: «Рабочий человек должен глубоко понимать, что ведер и паровозов можно наделать сколько угодно, а песню и волнение сделать нельзя. Песня дороже вещей».

Вместе с тем концепции слова / текста, представленные в двух романах, оказываются аксиологически противоположными, что снова возвращает к мысли о диалогии: в двух романах одна и та же тема «разыгрывается» во внутренне связанных, но антиномичных регистрах. Так, в романе «Pasternak» слово, несомненно, обладает демонической сущностью. Этот демонизм соотносится с системой либеральных воззрений, квинтэссенцией которых становится сам поэт. Пастернак — это собирательный образ дьявола-искусителя, который ведет людей по ложному духовному пути. Интересно, что с культом Пастернака в романе связывается большое количество ложных сектантских практик, ассоциируемых с эпохой

¹⁵¹ Елизаров М. Pasternak. — М.: АСТ, 2023. — С. 19.

¹⁵² Елизаров М. Библиотекарь. — М.: АСТ, 2023. — С. 17.

New-Age и в целом с XX в.: это самые разнообразные секты — от Блаватской до альтернативных ветвей христианства, названных в тексте «оболочками христианства»¹⁵³. Ср. в этом контексте представление о книге: «В том мире опасность исходила даже из книги. Так, Сатана вещал через избранную оболочку. Книга навязывала людским глазам его видение мира, говорила внутри человеческих слов на сатанинском языке и, таким образом, обращала его в веру»¹⁵⁴.

Что касается романа «Библиотекарь», то здесь идея преобразующего слова тесно сопрягается с «советским проектом», включающим в себя установку на единство, коллективизм и человеческое братство. Обратим внимание на то, что либеральная и советская идеология оказываются не просто различными, но — в рамках диалогии — диаметрально противоположными. Эта аксиологическая противопоставленность обыгрывается в книгах: как будто Елизаров исследует возможности каждой аксиологической системы.

Также романы объединяет тема тайного знания, которая закономерно проистекает из концепции мистико-магического слова. Если есть некая тайная сила, то, соответственно, появляются персонажи, которые желают этой тайной силой обладать. И здесь оба романа выходят в сферу фантастики: и в «Библиотекаре», и в романе «Pasternak» чрезвычайно много фантастических элементов. Б.А. Ханов отмечает, что «формально сюжет “Библиотекаря” тяготеет к популярному сегодня формату криптологического романа. В произведении враждебные по отношению друг к другу группы тайно охотятся за уцелевшими книгами писателя-соцреалиста Громова, неизвестного широкой читающей публике»¹⁵⁵. Любопытно, что мотив поиска книги в «Библиотекаре» перекликается с некоторыми мотивами в песенном

¹⁵³ Елизаров М. Pasternak. — М.: АСТ, 2023. — С. 217.

¹⁵⁴ Там же.

¹⁵⁵ Ханов Б.А. Своеобразие функционирования советского дискурса в романе М.Ю. Елизарова «Библиотекарь» // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. — 2015. — Т. 157. — Кн. 2. — С. 230.

творчестве Елизарова. Так, основой лирического сюжета песни «Некрономикон» становится поиск магической книги. Эта разыскиваемая лирическим субъектом книга обладает инфернально-демоническими способностями, на что указывают отсылки к Лавкрафту: в контексте его творчества «Некрономикон» — это вымышленная книга мертвых, или учебник магии. Таким образом, основное фантастическое допущение в романах и основа конструкции их художественного мира — это идея о том, что слово / книга / сам автор могут влиять на физический мир. Стихия смысла изменяет в обоих случаях параметры реальности.

Другой характерной чертой романов Елизарова становится воплощение карнавально-гротескного комплекса: физиологические мотивы, акцентированность образов телесного низа, максимально яркое описание смерти, разрушение человеческой телесности — все эти черты обнаруживаются в текстах романов. Е.А. Погорелая отмечает: «В случае с Елизаровым мы имеем дело с пластом поднятой, переосмысленной — и перетолкованной в новом ключе карнавальной культуры. То, что у Сорокина, Пелевина и прочих “воинствующих постмодернистов” являло собой имитацию обряда и обставлялось соответствующими декорациями: картонные мечи, клюквенный сок, торжество “телесного низа”, маркирующее виртуальные бездны, — в романах Елизарова обрывает плотью и требует не отвлеченного мирозерцания, а действенного вмешательства, другими словами — участия в обряде»¹⁵⁶.

Эта карнавальность в обоих романах Елизарова связывается со сценами драк и баталий. Надо сказать, что жесткое — конфликтное — противостояние разных сил бытия, явленное в анализируемых текстах Елизарова, обуславливает еще одну их общую тематическую черту: одним из основных мотивов этих романов становится мотив агрессии и жесткого неприятия иных аксиологических позиций. Кажется, что тема разрушаемой

¹⁵⁶ Погорелая Е.А. «...Кровавый отсвет в лицах есть...» // Вопросы литературы. 2009. №3 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://voplit.ru/article/krovavyj-otsvet-v-litsah-est-mihail-elizarov/>

телесности в этих сценах позволяет реконструировать основы художественного мира Елизарова — конфликтного и дисгармоничного. О.Р. Темиршина полагает, что «в художественном тексте есть элементы, которые более тесно связаны с моделью мира, чем остальные» и утверждает, что «в статусе одного из таких элементов, может выступать образ человеческой телесности»¹⁵⁷.

Таким образом, сходство романов Елизарова «Pasternak» и «Библиотекарь», позволяющее объединить их в своеобразный «несобранный» диптих, обнаруживается на концептуально-семантическом (аксиологическом) и сюжетно-нарративном уровнях. Так, концептуальной основой этих романов становится представление о книге и в целом художественном слове как о субстанции, меняющей реальность. Осмысление данной концепции в диаметрально-противоположных философско-политических регистрах только подчеркивает смысловую сопряженность этих текстов. В сюжетно-нарративном аспекте объединяющим элементом становится «криптосюжет», которые предполагает поиск истинного знания.

Текстовые и кинематографические вселенные фэнтези, как и вселенные комиксов, зачастую связаны с мифологемой супергероя, авторским мифом о герое, наделенном сверхспособностями. Это ставит вопрос об авторских мифах в современной литературе, нуждающийся в отдельном детальном изучении. Создавая уникальный художественный мир и используя при этом миф, автор не руководствуется задачей пересказать или сохранить его: миф выступает источником и материалом, но при этом автор имеет право в рамках художественного мира произведения интерпретировать миф согласно задачам художественного текста и авторскому замыслу. Миф как рассказанная история становится «сырьем» для разных жанров и

¹⁵⁷ Темиршина О.Р. Поэтика деформации. Образы телесного в поэзии Егора Летова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2017. — № 17. — С. 174.

литературных направлений¹⁵⁸, в том числе активно используется и постмодернизм¹⁵⁹.

Прежде чем переходить к анализу непосредственно авторского мифа, кратко остановимся на определении мифа как такового. Существует множество трактовок понятия, принадлежащих А.Ф. Лосеву, Ю.М. Лотману, Я. Голосовкеру, Ф.Х. Кессиди, Е.М. Мелетинскому, М.М. Бахтину; К.Г. Юнг, Р. Барт, К. Хьюбнер, Р. Кайуа, Э. Кассирер, К. Леви-Стросс и многие другие изучали вопрос дефиницирования мифа, соединяя это понятие с литературой, искусством в целом, культурой, политикой, экономикой, психологией, социологией, лингвистикой. В частности, Е.М. Мелетинский в статье «Миф и двадцатый век» определяет миф как «описание модели мира»¹⁶⁰. Исследователь отмечает, что главная форма мифа — нарративная, то есть миф представляет собой рассказ, в котором четко определены герои, дана их однозначная характеристика и представлены роли.

Главная задача мифа вне зависимости от интерпретации термина состоит в том, чтобы предложить понятную, устойчивую, законченную картину мира, в которой четко определены роли и функции и которая объясняет явления, события и т. д. Как отмечает А. Л. Баркова, миф строится на восприятии реальности, построенной на эмоциях, т. е. является глубоко субъективным, но при этом общественным феноменом¹⁶¹. Литературные направления по-разному реализуют мифологию в художественном тексте. К примеру, античная мифология являлась для классицизма эстетическим

¹⁵⁸ Ермоленко О.В. «Мифотворчество» и «индивидуально-авторское мифотворчество»: проблема разграничения понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2020. — Т. 13. — Выпуск 3. — С. 90–93.

¹⁵⁹ Нижеследующий материал вплоть до конца параграфа 2.2 вошел в состав статьи: Борунов А.Б., Шерчалова Е.В. Авторский миф в современном постмодернистском романе // Филологический класс. — 2021. — № 3. — С. 8–20.

¹⁶⁰ Мелетинский Е.М. Миф и двадцатый век [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm>

¹⁶¹ Баркова А.Л. Мировая мифология. — М.: РИПОЛ Классик, 2019. — 528 с.

образцом¹⁶². Постмодернизм, являясь, с одной стороны, развитием литературной традиции и, с другой стороны, ее переложением и трансформацией, работает с мифом отличным от принятых ранее способом.

Так, в статье «Авторский миф как жанр современной литературы» В.А. Пьянзиной звучит следующее определение авторского мифа: «Авторский миф представляет собой нарратив, созданный при помощи мифа, как с точки зрения структуры, так и с точки зрения содержания»¹⁶³. Отметим, что важным элементом становится восприятие автора: миф представляет собой эмоционально связанный набор фактов, связь выстроена автором. При этом логика этой связи может быть не очевидна, что отсылает нас к такому основополагающему понятию постмодернизма, как игра. Автор «играет» с читателем, свободно распоряжается культурными кодами (в том числе обращаясь и к мифологии), подменяет понятия, включая в текст различные отсылки, которые читателю нужно угадать для того, чтобы полноценно насладиться произведением. Получение наслаждения от текста для интеллектуального читателя как раз и является результатом игры с автором¹⁶⁴.

В постмодернизме миф сохраняет свою функцию и содержит в себе завершённую картину мира. И если мы говорим о том, что миф отражает определённый образ реальности, но объективной реальностью не является, то такое отношение в постмодернизме доводится до абсурда. В статье «Проблема исследования мифологизма и сюжета мифа как элемента сюжетной структуры в русской прозе конца XX– начала XXI в.» Т. А. Рытова и Е.А. Щипкова отмечают, что постмодернистский авторский миф утрачивает способность быть описательной моделью, стоящей над

¹⁶² Ермоленко О.В. «Мифотворчество» и «индивидуально-авторское мифотворчество»: проблема разграничения понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2020. — Т. 13. — Выпуск 3. — С. 90–93.

¹⁶³ Пьянзина В.А. Авторский миф как жанр современной литературы // *Universonum: Филология и искусствоведение*. — 2017. — № 9 (43). — С. 10.

¹⁶⁴ Сушилина И. К. Современный литературный процесс в России [Электронный ресурс]. — Режим доступа: // <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook027/01/part-004.htm>

реальностью, поэтому на первый план работы с мифом выходят игра, карнавализация и деконструкция¹⁶⁵. В аспекте исследуемой проблемы весьма значима и работа Я.В. Солдаткиной «Мифопоэтика эпического текста (на материале русской прозы 1930–1950-х годов)»¹⁶⁶, в которой на широчайшем материале русских романов советского времени вычленены основные закономерности зарождения и развития авторских мифов, их художественные функции и связь с историческими источниками и архаическими прототипами.

О. Анисимова в статье «Обращение к мифу в современной литературе» отмечает, что задачей обращения к мифу как к инструменту при создании художественного произведения и конструирования художественного мира является выстраивание связи с мировой литературной традицией¹⁶⁷. Ряд авторов (Дж. Уэстон¹⁶⁸, Г. Мюррей¹⁶⁹ и др.) отмечают генетическую близость и преемственность ритуала, мифа и литературы, поэтому использование мифов в структуре художественного произведения в современной литературе не кажется нарочитым, а позволяет выстроить связь с культурой различных народов на более глубинном уровне.

В постмодернизме, как известно, фигура автора, создающего оригинальное произведение, стирается. Направление строится на убеждении, что автор является всего лишь пересказчиком историй, придуманных ранее, поэтому выстраивание взаимосвязи с культурой является основополагающей задачей обращения к мифологическому материалу. В. А. Пьянзина выявляет следующие черты авторского постмодернистского мифа:

¹⁶⁵ Рытова Т.А., Щипкова Е.А. Проблема исследования мифологизма и сюжета мифа как элемента сюжетной структуры в русской прозе конца XX – начала XXI в. // Вестник Томского государственного университета. Филология. — 2012. — № 4 (20). — С. 115–128.

¹⁶⁶ Солдаткина Я.В. Мифопоэтика эпического текста (на материале русской прозы 1930–1950-х годов) // Текст как филологический феномен: актуальные аспекты рецепции и интерпретации. Коллективная монография. — М.: МПГУ, 2018. — С. 149–186. См. также: Солдаткина Я.В. Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике. — М.: МПГУ, 2015. — 160 с.

¹⁶⁷ Анисимова О. Обращение к мифу в современной литературе // Высшее образование в России. Кругозор. — 2003. — № 2. — С. 127–131.

¹⁶⁸ Weston J.I. From Ritual to Romance. — Princeton: Princeton University Press, 2020. — 352 p.

¹⁶⁹ Murray G. The Rise of the Greek Epic. — Oxford: Oxford University Press, 1960. — 356 p.

1) авторский миф не считается с традиционной дихотомией «зло — добро»;

2) правда мозаична: категория «истина» уходит, на периферии внимания читателя — позиция автора: «... для авторского мифа важна не достоверность фактов, а то, как они изображены»;

3) инверсия, за счет которой происходит снижение эмоционального восприятия и традиционные ценности зачастую обесцениваются;

4) катарсис, переживаемый героями как мифа, так и художественного произведения, а также читателями, вневременен и внеситуативен¹⁷⁰.

Таким образом, миф выступает для автора-постмодерниста в качестве «сырья», материала, который позволяет ему выразить свою позицию и выстроить художественный мир. В постмодернизме фигура автора как оригинального создателя является вторичной или исчезает вовсе: автор использует уже имеющиеся структуры для создания своего произведения, миф «погружается» в контекст, нужный автору.

Как отмечает В.А. Емелин, «Термины «постмодерн» и «постмодернизм» образуются с помощью приставки «пост-». Такой способ образования философских, равно как и находящихся за пределами философии понятий, получил распространение в конце XX в. Термины, образованные таким образом, (постструктурализм, постпозитивизм, постиндустриализм, посткоммунизм и т.п.) являются парадоксальными, поскольку они не указывают напрямую на свою сущность, свой предмет, а лишь фиксируют связь с содержанием предшествующего понятия. Как правило, эта связь представляет собой своеобразное отрицание, которое, в отличие от диалектического или негативного отрицаний, состоит в том, что оно не преодолевает предшествующую форму, а ограничивает ее значение. Исходя из этого, можно заключить, что понятия, начинающиеся с приставки «пост», не предполагают отсутствия предыдущих состояний — скорее, речь

¹⁷⁰ Пьянзина В. А. Авторский миф как жанр современной литературы // *Universum: Филология и искусствоведение*. — 2017. — № 9 (43). — С. 9–11.

идет о переходе на новый качественный уровень с сохранением достижений минувшего, причем последний уже теряет свое право на всеобъемлемость и исключительность.

Постмодернизм является технологическим феноменом, и влияние новейших электронных технологий на жизнь общества и отдельного человека столь велико, что попытка абстрагироваться от них при рассмотрении любой области жизни XXI в. едва ли выглядит разумной. Постмодернизм стремится осмыслить и воплотить в жизнь технологический характер новой реальности. Именно хронологические неопределенности в сочетании с терминологическими двусмысленностями создают главные трудности в интерпретации постмодернизма. Объективная оценка постмодернизма осложняется тем, что он принципиально не завершен, да и не может быть завершен в силу того, что он выражает мировоззрение настоящего времени»¹⁷¹.

Авторский миф является нарративом и представляет собой эмоционально связанный набор различных элементов, при этом связь обусловлена авторским видением, а не логикой. Авторский миф — своеобразная надстройка над реальностью в рамках художественного произведения. Уместно сравнить авторский миф с фреймом: миф является определенной моделью реальности, содержащей роли, распределяющиеся между персонажами. Традиционные ценности часто подаются в постмодернистском произведении посредством сарказма, снижается градус эмоционального восприятия читателя.

Таким образом, во второй половине XX в. на пересечении двух тенденций — общелитературной тенденции к циклизации и созданию крупных поэтических и прозаических форм и общекультурной, распространенной в массовой культуре, кинематографе, комиксах и креолизованных текстах — возникает тенденция к формированию

¹⁷¹ Емелин В.А. Лабиринты постмодернизма: идентификация ускользающего смысла // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. — 2010. — №3. — С. 68.

сверхтекста. Условно сверхтекст следует определить как сложносочиненную текстовую структуру, включающую в себя большое количество взаимосвязанных элементов, каждый из которых при этом представляет собой законченный текст и может быть воспринят отдельно. Все тексты, включенные в сверхтекст, представляют собой элементы единой системы, связываемые с помощью предметного мира, хронотопа и системы персонажей. Центром системы во многих литературных, кинематографических и комиксовых проектах является супергерой (либо супергероиней) — человек или существо, наделенные сверхъестественными способностями, врожденными либо приобретенными.

2.3. Детективные стратегии как механизм генерирования сверхтекста

Параллельно с появлением обширных циклов социальных романов в западноевропейской литературе стремительно развивается циклизация остросюжетных произведений, объединенных общим героем. В конце XIX в. в произведениях А. Конан Дойла, Г. К. Честертон, Э. По, А. Кристи формируется гипержанр детектива, который практически у каждого автора задает координаты цикла. Все англоязычные авторы классических детективов отталкиваются от харизматичного, необыкновенного персонажа, который расследует преступления, разгадывая загадки, оказывающиеся не по силам заурядному уму. Хронологически в английской литературе первым выступил А. Конан Дойл, опубликовавший в период с 1887 по 1907 гг. 60 произведений о Шерлоке Холмсе — сыщике, обладающем острым умом и энциклопедическим образованием в области криминалистики, химии, биологии. Специфические особенности образа Шерлока Холмса отмечены Барабашом В.В. и др.¹⁷².

¹⁷² Булгарова Б.А. и др. "Каждому поколению - свой Шерлок": образ героя в экранизациях произведений А. Конан Дойла о Шерлоке Холмсе/ Булгарова Б.А., Овчаренко А.Ю., Барабаш В.В., Воропаева Ю.А.//Наука телевидения. - № 2, 2021. – С.171-212

Повести и рассказы о Шерлоке Холмсе породили массовые подражания: «в континентальной Европе лже-Шерлок Холмс стал реальностью, в частности, в Германии. Вообще, в Германии того времени наблюдался целый бум “грошовой” литературы (Dime Novel), и очень скоро эта массовая культура неудержимым потоком хлынула в Россию. <...> Сегодня в крупнейших российских библиотеках нет и сотой доли всех изданных в те годы в России грошовых выпусков, поэтому точное количество серий о Шерлоке Холмсе подсчитать невозможно. Но, по имеющимся данным, только крупных серий (5 и более выпусков) в 1907–1910 гг. выходило не менее 20! Самая известная и многочисленная из них выпускалась петербургским книгоиздателем Н. Александровым, чье издательство “Развлечение” стало авангардом массовой литературы, главным поставщиком на рынок грошовых выпусков. С 5 апреля 1908-го по 3 апреля 1910-го “Развлечение” выпустило 98 выпусков сериала “Шерлок Холмс”, суммарный тираж которых составил 2 261 000 экземпляров»¹⁷³. Так из «ядерного текста» — 60 историй, написанных самим автором, — вырастает «холмсовский корпус», расширяемый и пополняемый за счет различных драматургических и кинематографических интерпретаций. Как отмечает К.Ф. Герейханова, только в русской культуре можно насчитать четырех различных Шерлоков Холмсов: «Можно сказать, что русская культура знает четырех Шерлоков Холмсов. Первый из них появился в 1893 году в журнальных переводах Конан Дойля и, вероятнее всего, был максимально близок оригиналу, так как с ним еще не начали происходить трансформации, связанные с усвоением образа на русской почве. Он породил своего “двойника”, возникшего по примеру немецкой литературы, в бульварном детективе. Отличительными чертами этого Холмса-2 являются бóльшая остросюжетность, динамичность, броские заголовки, максимум физической

¹⁷³ Пилиев Г. Отчет о неизвестном эпизоде из биографии мистера Шерлока Холмса, связанном с его пребыванием в России [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.acdoyle.ru/about/sherlock%20holmes%20in%20russia.html>

погони при минимуме интеллектуальной работы (которой Конан Дойль придавал большое значение) и — <...> постоянное противостояние и попытка “помериться силами” с другими литературными сыщиками. Социальные потрясения начала XX века, среди прочего, поставили вопрос о новой литературе для нового читателя — и Шерлок Холмс занял в ней достойное место. Холмс-3, в отличие от Холмса-2, был сугубо положительным персонажем, и его расследования воплощали собой применение дедуктивного метода и торжество разума над злой волей. Холмс-3, после переводов Чуковских отчасти “повзрослевший” в переводах Литвиновой и других переводчиков, породил Холмса-4 — героя популярного телесериала, который стал не менее популярен, чем его литературное воплощение»¹⁷⁴. Современная массовая культура знает также и Холмса-5 — персонажа известного сериала, сыгранного актером Бенедиктом Камбербетчем.

В отличие от О. де Бальзака и Э. Золя, А. Конан Дойль не ставил себе задачи масштабного отражения социальной панорамы, недостатков меняющегося общества и черт героев одной семьи. В определенный момент Конан Дойль становится заложником популярности созданного им вымышленного персонажа¹⁷⁵ и «убивает» его, намереваясь обратиться к более серьезной литературе, однако затем под давлением общественности «воскрешает» великого сыщика.

В американской литературе Шерлоку Холмсу предшествовали герои Э. По (Огюст Дюпен) и Э. Габорио (мсье Лекок), которые тем не менее не стали персонажами столь обширного цикла. Огюсту Дюпену посвящены три рассказа — «Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже» и «Похищенное письмо», написанные в 1841–1844 гг. Дюпен не является профессиональным сыщиком — он интеллектуал, изолирующийся от общества и интересующийся сложными задачами. В «Тайне Марии Роже» и «Похищенном письме»

¹⁷⁴ Герейханова К.Ф. «Конандойловский» след в «Нефритовых четках» Б. Акунина: стилистические рецепции оригинала и русских переводов // Культура и цивилизация. — 2017. — Том 7. — № 4А. — С. 186.

¹⁷⁵ Урнов М. Артур Конан Дойль // Конан Дойль А. Собрание сочинений в двенадцати томах. — М.: ОГИЗ, 1993. — Т. 1. — С. 3–30.

Дюпен даже не посещает места преступления — загадка интересует его в силу масштабного освещения в прессе. А в «Убийстве на улице Морг» Дюпен с другом приходят на место преступления только потому, что Дюпен уже догадался, что убивал людей не человек, а зверь, и понял, что он не мог далеко уйти. Рассказ «Убийство на улице Морг», который зачастую называют первым детективным произведением в мировой литературе, возник как отклик на тенденцию освещать в прессе подробности судебных заседаний и всей истории преступлений, приведших к проведению таких заседаний.

Судебные репортеры старались освещать дела, в которых проглядывалась социальная направленность, возможность описать изменения общества, либо загадочные и интересные преступления, расследование которых оказалось нетривиальной задачей. Интерес к таким судебным делам в реальной жизни породил их моделирование в художественной литературе: зачастую на публичных заседаниях суда присяжных разворачивались подлинные расследования, а функцию детектива-рассказчика, раскрывающего перед публикой истинную механику совершения преступления, брал на себя присяжный поверенный, защитник подозреваемого или обвинитель. Поскольку в реальности такие громкие дела встречались достаточно редко, англо- и франкоязычные писатели отозвались на своеобразный социальный заказ, восполняя незанятую нишу: жанр расследования интересовал публику и был ей нужен.

Первый герой-сыщик возник в произведениях Э. Габорио, французского писателя, создавшего 7 детективных произведений в 1866–1876 гг. Их общим персонажем был мсье Лекок, бывший преступник, ставший помощником начальника полиции. А. Конан Дойль, создавая Холмса, осознавал, что у его героя есть литературные предшественники, и вложил в уста Холмса нелестную характеристику как Дюпена, так и Лекока: «— Вы, конечно, думаете, что, сравнивая меня с Дюпеном, делаете мне комплимент, — заметил он. — А по-моему, ваш Дюпен — очень недалекий

малый. Этот прием — сбивать с мыслей своего собеседника какой-нибудь фразой “к случаю” после пятнадцатиминутного молчания, право же, очень дешевый показательный трюк. У него, несомненно, были кое-какие аналитические способности, но его никак нельзя назвать феноменом, каким, по-видимому, считал его По.

— Вы читали Габорио? — спросил я. — Как по-вашему, Лекок — настоящий сыщик?

Шерлок Холмс иронически хмыкнул.

— Лекок — жалкий соплик, — сердито сказал он. — У него только и есть, что энергия. От этой книги меня просто тошнит. Подумаешь, какая проблема — установить личность преступника, уже посаженного в тюрьму! Я бы это сделал за 24 часа. А Лекок копается почти полгода. По этой книге можно учить сыщиков, как не надо работать»¹⁷⁶.

Как отмечает Д. Сташауэр, несмотря на эксплицитное дистанцирование Конан Дойла от Габорио, общих черт у двух сыщиков значительно больше, чем различий: «...несмотря на то, что Дойл считал По непревзойденным мастером, на “Этюд в багровых тонах” повлияли детективы и другого, почти забытого сегодня автора. Французский писатель Эмиль Габорио, чьи остросюжетные романы были в свое время весьма популярны, импонировал Конан Дойлу “тщательным увязыванием сюжета”. Созданный Габорио сыщик месье Лекок обладал многими чертами и навыками, которые теперь прочно связываются в нашем сознании с Шерлоком Холмсом»¹⁷⁷.

Основоположником жанра детективного рассказа также называют Г.К. Честертон¹⁷⁸, который создает 51 рассказ об отце Брауне — католическом священнике, вовлеченном в расследование различных

¹⁷⁶ Дойл А. К. Этюд в багровых тонах / пер. с англ. Н. К. Тренёвой // Этюд в багровых тонах. Знак четырех. Приключения Шерлока Холмса: повести, рассказы. — М.: РИПОЛ Классик: Престиж книга: Литература, 2005. — С. 46.

¹⁷⁷ Сташауэр Д. Рассказчик: Жизнь Артура Конан Дойла // Иностранная литература. — 2008. — № 1. — С. 21–22.

¹⁷⁸ Владимирович А. Тайна в крови. — М.: Издательские решения, 2018. — С. 12; Cawelty J.G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. — Chicago, 1976.

преступлений. Эти рассказы объединены в 5 сборников, публиковавшихся в период с 1911 по 1935 гг., и в них присутствует сквозной герой — отец Браун, наделенный исключительной проницательностью и глубоким знанием человеческой природы. Также в ряде рассказов присутствует Эркюль Фламбо — первоначально преступник, а затем помощник отца Брауна в расследованиях.

Детективы А. Кристи, создававшиеся на протяжении более чем 50 лет (с 1920 по 1976 гг.), упрочили намеченные в творчестве других писателей вехи жанра. В творчестве Кристи присутствуют два основных героя-сыщика — Эркюль Пуаро, главное действующее лицо 33 романов, 54 рассказов и одной пьесы, и мисс Марпл, главная героиня 12 романов и 13 рассказов. Также в произведениях Кристи присутствуют менее известные сыщики, являющиеся сквозными героями серий романов: герой четырех произведений полковник Рейс, герой 12 рассказов Паркер Пайн, семейная пара сыщиков Томми и Таппенс, фигурирующая в 4 романах и 17 рассказах, а также герой 5 романов суперинтендант Баттл.

Эркюль Пуаро, являющийся наиболее часто представленным в художественном мире Кристи героем, окончательно фиксирует образ сыщика как неординарного, в чем-то даже чудаковатого человека: писательница подчеркивает его маниакальную страсть к порядку, манеру тщательно следить за своей внешностью, особый метод расследования. Образ сыщика-иностранца удостоился отдельной энциклопедии, систематизирующей сведения о привычках Пуаро и его воззрениях¹⁷⁹. Мисс Марпл же — сыщик-любитель, подчеркнута «обычный», «заурядный» человек: «...параллели мисс Марпл между уникальным преступлением и типичным (“жизнь везде одинакова”), скорее, являются ироническим ответом притчам героя Честертона, цитаты из которого у Кристи встречаются часто»¹⁸⁰. Что же

¹⁷⁹ Богатырев А.В. Энциклопедия Эркюля Пуаро. — М.: Перо, 2021. — 282 с.

¹⁸⁰ Кириленко Н.Н. Жанровый инвариант и генезис классического детектива. — Автореферат дисс. ... к.ф.н. — М., 2016.

касается Честертона, то он, говоря об отце Брауне, уделяет много внимания его незаметности, заурядности, скромности. Так же представляет Кристи и мисс Марпл.

Таким образом, первая половина XX в. стала временем расцвета детективного жанра, и наиболее крупные серии, по своему объему приближающиеся к сверхтексту, были созданы А. Конан Дойлем и А. Кристи. Оба автора прибегали к одним и тем же циклообразующим связям, среди которых можно выделить следующие.

1. Наличие у сыщика узнаваемых внешних атрибутов, привычек, отличающих его от «обыкновенных» людей. К таким привычкам следует отнести манеру Шерлока Холмса играть на скрипке, стрелять в помещении, пристрастие к наркотикам (что в советских переводах по возможности элиминировалось). У сыщика Эркюля Пуаро в качестве таких узнаваемых черт выступает маниакальная страсть к порядку, тщательное слежение за своей внешностью и гардеробом. В отношении Шерлока Холмса классический визуальный образ с кепкой с двумя козырьками (так называемой «шляпой охотника за оленями») был создан не самим Конан Дойлем, а одним из первых иллюстраторов его произведений С. Пэджетом¹⁸¹.

2. Наличие помощника (друга, ассистента), который принимает участие в расследовании и дискутирует с сыщиком по поводу хода расследования. В большинстве произведений о Шерлоке Холмсе фигурирует его друг и биограф доктор Ватсон (Уотсон), при Эркюле Пуаро в роли помощника выступает Артур Гастингс, в поздних произведениях — писательница Ариадна Оливер. Функция ассистента, как правило, состоит в том, чтобы «обмануться», поверить тем хитростям, с помощью которых преступник предполагает запутать сыщика, и тем самым сыщик, наблюдая за своим другом, не обладающим столь блестящим интеллектом, может подобрать ключ к разгадыванию детективной загадки.

¹⁸¹ Любимый аксессуар Шерлока Холмса — шляпа охотника за оленями [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://mcmag.ru/shlyapa-sherloka-holmsa-deerstalker-istoriya/>

3. Погружение в реальный предметный мир, коррелирующий с временем жизни писателя. А. Конан Дойль, А. Кристи и авторы менее обширных серий текстов о сыщиках не углублялись ни в историческое прошлое, ни в фантастическое будущее. Анализируя творчество Кристи, некоторые исследователи отмечали своеобразное «застывание» персонажей в одном времени — примерно в 1920-х – 1930-х гг., времени, ассоциируемом с годами молодости писательницы¹⁸².

4. В имплицатуре большинства произведений классиков английского детектива — наличие интеллектуального, изобретательного и хитрого преступника, задумывающего сложное преступление (либо, как вариант, совершающего преступление импульсивно, но затем тщательно заметающего следы). Именно этот человек или группа людей противостоят сыщику. Детектив представляет собой интеллектуальную загадку, задачу с различными вариациями решений. В детективных произведениях А. Кристи часто воспроизводится кульминационная сцена — публичное выступление сыщика перед аудиторией, состоящей из потенциальных преступников. Сыщик, уже зная разгадку, постепенно рассказывает аудитории этапы своего расследования, подробно останавливаясь на том, как он подозревал в совершении преступления то одного, то другого из присутствующих, но затем под влиянием новых улик или иных открывшихся обстоятельств приходил к выводу, что этот человек не может быть преступником. Сыщики классического детектива не расследуют те преступления, которые в изобилии присутствуют в реальном криминальном мире — бытовые ссоры, убийства в состоянии опьянения и иные виды преступлений, где преступник очевиден с самого начала.

5. К жанрообразующим признакам классического детектива следует отнести также стереотип беспомощности официальной полиции, сквозным мотивом проходящий через корпусы текстов англоязычных авторов. Шерлок

¹⁸² Поринец Ю.Ю. Литературные аллюзии в детективных романах Агаты Кристи // Филология: научные исследования. — 2022. — № 8. — С. 73–86.

Холмс и Эркюль Пуаро часто общаются с недалеким, но энергичным полицейским инспектором (Лестрейд у Конан Дойля и Джепп у Кристи). Завязкой большого количества детективных произведений является момент, когда полицейский обращается к частному детективу с просьбой о помощи в расследовании, при этом в конце расследования часто упоминается о том, что реально расследовавший это дело сыщик предпочитает держаться в тени, а журналисты делают героем представителя официальных властей. В целом, в классической детективной традиции можно выделить три типа завязок: к сыщику-любителю обращается полицейский, сыщик получает заказ от частного клиента (не встречается в случае с мисс Марпл и отцом Брауном, которые не работают частными сыщиками), сыщик случайно оказывается втянут в обстоятельства расследования преступления (зачастую в ситуации, когда он захотел отдохнуть, выехать на курорт и т.д.).

б. Сыщик эксплицитно раскрывает особенности своего метода расследований (который не становится от этого общедоступным: для его использования нужны экстраординарные интеллектуальные способности). Шерлок Холмс использует слово «дедукция», Эркюль Пуаро говорит о «серых клеточках», мисс Марпл и отец Браун опираются на глубокое знание человеческой природы.

В середине XX в. жанр детектива подвергся трансформации и пережил, как указывает О.В. Афанасьева, своеобразное «расщепление» на английскую и американскую версии: «Трансформация периферийных и ядерных признаков жанра... привела к расщеплению жанра детектива на “английский детектив”, в котором основной акцент сделан на разгадывании интеллектуальной загадки, и “американский детектив”, в котором акцент смещен на физическую активность сыщиков и поимку преступника»¹⁸³. В целом, широкая популярность детектива приводит к возникновению массовой литературы, в которой производство произведений поставлено «на

¹⁸³ Афанасьева О.В. Англо-американский культурный пласт в детективной прозе Бориса Акунина. Дисс... к.ф.н. — М.: Российский университет дружбы народов, 2019. — С. 112.

поток». Детектив превращается в феномен современной массовой культуры, и в творчестве ряда авторов возникают сверхтексты, отчасти наследующие традиции Конан Дойля и А. Кристи, но крайне мало коррелирующие с ними в части интеллектуальной загадки и игры с читателем. Помимо расщепления по национальным традициям, происходит расщепление качественное: классике жанра противостоит его массовое тиражирование.

Провести границу между детективом элитарным и детективом массовым достаточно сложно. Исследователь Н.Н. Вольский утверждает, что детектив помогает развитию диалектического мышления, воспроизводя его аргументативные модели: «Детектив дает читателю редкую возможность воспользоваться своими способностями к диалектическому мышлению, применить на практике (пусть и в искусственных условиях интеллектуальной забавы) ту часть своего духовного потенциала, которую Гегель называет “спекулятивным разумом” и которая, будучи присущей каждому разумному человеку, почти не находит применения в нашей обыденной жизни»¹⁸⁴. Признаком качественного детектива, таким образом, становится обращение к диалектической аргументации, поиску преступника с учетом известных обстоятельств, мотивации, психотипа персонажей и пр.

Это связывает традицию классического детектива с расцветом во второй половине XIX в. судебного красноречия, как уже упоминалось выше. В монографии Ю.В. Шуйской «Аргументация в судебной риторике»¹⁸⁵ отрывки из отечественных и зарубежных детективов рассматриваются наряду с цитатами из выступлений классиков судебного красноречия в силу того, что, в сущности, это явления одного порядка: во многих случаях защитник (или обвинитель) разворачивал перед аудиторией масштабное обоснование виновности (невиновности) субъекта. Популярность публичных защит с внедрением в них элементов расследования преступлений привела к

¹⁸⁴ Вольский Н.Н. Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра. — Новосибирск: НГПУ, 2006. — С. 89.

¹⁸⁵ Шуйская Ю.В. Аргументация в судебной риторике. — М.: Добросвет, 2008. — 272 с.

переносу паттерна в литературное пространство с элиминацией элемента паралогической аргументации. Защитник или обвинитель в суде ставил цель убедить своих слушателей в том, что подсудимый невиновен / виновен, при этом ключевым элементом выступления было именно присоединение аудитории. Более того, в огромном количестве случаев виновный человек получал снисхождение в силу обстоятельств, на которых подробно останавливался оратор, то есть в публичном пространстве присутствовал вариант «виновен, но оправдан». Подобный ход мысли встречается в ряде детективов классиков жанра: установив истинного преступника, сыщик принимает решение не выдавать его властям по ряду причин. Так, в романе А. Кристи «Убийство в Восточном экспрессе» Эркюль Пуаро расследует убийство преступника и шантажиста, совершенное совместно двенадцатью людьми. Изложив персонажам свой ход мысли, он эксплицитно предлагает не давать официального хода установленному в процессе расследования и остановиться на версии убийства, совершенного незнакомцем, тем самым воспроизводя аргументацию защитника, настаивающего на снисхождении.

Таким образом, демаркационным признаком классического детектива, являющегося «референсом» для сверхтекстов Б. Акунина¹⁸⁶, наряду с перечисленными выше воспроизводимыми паттернами, становится наличие диалектической аргументации, разворачиваемой на страницах произведения. Это позволяет позиционировать детектив как своеобразную логическую задачу, предлагаемую к разгадыванию заинтересованному читателю. Опираясь на образы известных литературных сыщиков, Б. Акунин¹⁸⁷ в то же время противопоставляет им Эраста Фандорина. Фандорин как сыщик в своих расследованиях основывается на психологической каталогизации, что отличает его от литературных предшественников — Холмса, Дюпена, Пуаро

¹⁸⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

¹⁸⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

и других, а также противопоставляет его метод тем техникам, которыми пользовалась полиция конца XIX – начала XX в¹⁸⁸.

Исследователями¹⁸⁹ отмечаются следующие черты сходства Э.П. Фандорина с другими литературными сыщиками.

1. Фандорин расследует преступления, опираясь на свой интеллект, знания и опыт, при этом он наделен недюжинными талантами и способностями, явно делающими его экстраординарным человеком. Также Фандорин не женат и не имеет семьи до последнего произведения «Не прощаюсь». С Шерлоком Холмсом русского сыщика роднит умение перевоплощаться, а также владение искусством борьбы: Холмс в рассказе «Последнее дело Холмса» упоминает о борьбе баритсу¹⁹⁰, Фандорин владеет приемами клана синоби, обучение которым описано в романе «Алмазная колесница»¹⁹¹.

2. Друг и помощник Фандорина Масахиро Сибата, впервые появившийся в «Смерти Ахиллеса», и далее сопровождающий Фандорина на протяжении всех произведений, имеет мало сходства с образом классического помощника сыщика. Прежде всего, ни при каких обстоятельствах не говорится о его низком интеллекте, отсутствии наблюдательности и пр. — те черты, которые Пуаро постоянно выделяет в Гастингсе, а Холмс — в Ватсоне. Маса — японец, в России для него многое непривычно, и какие-то вещи ему непонятны просто в силу культурных различий, однако в текстах Б. Акунина¹⁹² он описывается как ловкий,

¹⁸⁸ Нижеследующий материал вплоть до конца параграфа 2.3 вошел в состав статьи: Борунов А.Б., Афанасьева О.В. Таксономия как жанро- и циклообразующий паттерн «фандоринского корпуса» Б. Акунина // Научный диалог. — 2021. — № 7. — С. 140–153.

¹⁸⁹ Бобкова Н.Г. Функции постмодернистского дискурса в детективных романах Бориса Акунина о Фандорине и Пелагии. Дисс. ... к.ф.н. — Улан-Удэ, 2010; Казачкова А.В. Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина 1990 – начала 2000-х гг. Дисс. ... к.ф.н. Нижний Новгород, 2015.

¹⁹⁰ Конан Дойл А. Записки о Шерлоке Холмсе / Пер. с англ. К.И. Чуковского. — Минск: Маст.лит., 1984. — С. 188.

¹⁹¹ Акунин Б. Алмазная колесница. — М.: Захаров, 2003. — С. 366.

¹⁹² Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

смелый, умный и проницательный человек, в целом не уступающий Фандорину. В роли помощника-ученика в произведениях «Особые поручения», «Скарпея Баскаковых» и «Декоратор» выступает Анисий Тюльпанов, которому Фандорин частично разъясняет свой метод. Та часть этого метода, которую автор приоткрывает для помощника и для читателя, становится циклообразующим мотивом всего «фандоринского корпуса» вместе с историями о потомках, предках и дальних родственниках Эраста Петровича.

3. На фоне «канонического» образа детектива созданный Б. Акуниным¹⁹³ Эраст Фандорин интересен тем, что читатель знаком со всей его историей — от первого дела («Азазель») до гибели («Не прощаюсь»), и в «фандоринском корпусе» присутствует образ как его ученика (Анисия Тюльпанова), так и учителя (Ксаверия Грушина), диалоги с которыми позволяют вербализовать фандоринский метод расследования. Учителями Фандорина выступают опытный сыщик Ксаверий Теофилактович Грушин, а также (отчасти) Иван Францевич Бриллинг — персонажи романа «Азазель», повествующего о становлении молодого детектива. В целом, «уроки» Грушина и Бриллинга сводятся к тем же элементам, о которых упоминают другие литературные сыщики (будь то Шерлок Холмс или Эркюль Пуаро) — знания, наблюдательность, умение анализировать.

Однако куда более интересным представляется метод самого Фандорина, контурно описанный в «Декораторе»: «Шеф учил: самое главное — первая фраза в разговоре, в ней ключик. Гладко вошел в беседу — откроется дверь, узнаешь от человека все, что хотел. Тут только не ошибиться, правильно типаж определить. Типажей не так уж много — по Эрасту Петровичу, ровным счетом шестнадцать, и к каждому свой

¹⁹³ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

подход»¹⁹⁴. Все шестнадцать типажей так и остаются не известными читателю — в главе «Декоратора», названной «Черепаша, сеттер, львица, зайчик», описаны лишь четыре, составляющие пары. В целом, умение психологически типизировать собеседника и подобрать к нему ключ прямо или косвенно упоминается во многих расследованиях Фандорина. Помимо каталогизации людей, Фандорин регулярно прибегает к систематизации доводов: в каждом произведении, начиная с «Азазеля», он ранжирует свои доводы словами «Это раз. Это два. Это три» и пр. Классифицирование подозреваемых, свидетелей и пр. связано с использованием в практике работы полиции в конце XIX – начале XX в. классификации Бертильона, а также в более ранний период — классификации Ломброзо (этот феномен упоминается, в частности, в «Левиафане»¹⁹⁵). При этом «бертильонаж» — классифицирование по внешним наблюдаемым признакам уже выявленных преступников — получил, как известно, продолжение в виде описания примет и снятия отпечатков пальцев, а классификация Ломброзо оказалась невостребованной, так как ее создатель писал о преступниках потенциальных, ранее не выявленных, что также упомянуто (и подвергнуто критике) в «Левиафане»¹⁹⁶. По нашему мнению, обращение к мотиву классификации позволяет вписать детективы об Эрасте Фандорине в исторический контекст и сделать персонажа более приближенным к реальности: он владеет сведениями о новейших веяниях в криминальной науке и в то же время переосмысляет, создавая свою, авторскую классификацию, которая, впрочем, так и остается полностью не раскрытой.

Отметим, что мотив типизации людей и обозначения типов через метафору становится циклообразующим для всего «фандоринского корпуса». Так, в «фильме» «"Мария", Мария...» из цикла повестей «Смерть на брудершафт» рассказывается о классификации по инструментам,

¹⁹⁴ Акунин Б. Особые поручения. — М.: Захаров, 1999. — С. 190.

¹⁹⁵ Акунин Б. Левиафан. — М.: Захаров, 2020. — С. 78.

¹⁹⁶ Акунин Б. Левиафан. — М.: Захаров, 2020. — С. 81.

используемой германской разведкой: «Резиденты, предназначенные для стратегических поручений, у него именовались “циркулярными пилами”; мелкие исполнители — “лобзиками”; специалисты по зачистке, в зависимости от тонкости задания, “рубанками” или “наждаками”; “шурупам” поручались операции шантажно-вербовочного профиля; “отверткам” — решение аналитических головоломок. И так далее, и так далее — набор инструментов был заготовлен на все случаи»¹⁹⁷.

В «фильме» «Ничего святого» из этого же цикла использована классификация по породам собак, принятая в русской контрразведке: «Это Козловский с Романовым придумали классифицировать сотрудников контрразведки по собачьим породам. “Волкодавы” — те, кто хорош при задержании особо опасных шпионов. “Такса” — пес норный, незаменим для проникновения в хитроумные лисьи убежища. Еще были “легавые” — агенты с отменным нюхом. “Борзые” — для погонь. “Пинчеры” — это универсалы, которые могут все понемногу и очень удобны для переброски с задания на задание, но ни в одной области настоящими асами не являются»¹⁹⁸. Эта классификация является более сложной, чем немецкий образец: во-первых, упоминается о наличии «классов» — один и тот же человек может быть, например, «таксой» первого класса и «волкодавом» второго класса. Также упоминается о том, что в классификацию вписывается и начальник (чего не делают в германской разведке, где начальник позиционирует себя как работника, использующего разнообразные инструменты)¹⁹⁹.

Следует отметить, что «живая» классификация русской контрразведки, использующей для обозначения животных (как и Фандорин) имплицитно противопоставлена «мертвой» немецкой, в которой используются наименования инструментов. Также в роли классификатора выступает

¹⁹⁷ Акунин Б. Смерть на брудершафт. Мария, Мария... Ничего святого. — М.: АСТ, 2015. — С. 18.

¹⁹⁸ Там же. — С. 291.

¹⁹⁹ Там же. — С. 292.

помощник Фандорина Маса, который, впрочем, в своих рассуждениях близок к бертильонажу и опирается на наблюдаемые физические признаки: «У Масы, знатока и ценителя женской красоты, имелась своя система, по которой он оценивал обитательниц разных стран и местностей. Эта градация не вполне совпадала с общепринятой. Учитывались толщина, маслянистость кожи, затуманенность взгляда, доверчивость, пылкость, незлобивость и еще два десятка параметров, в том числе совсем гурманских вроде округлости мочки уха. По этой взыскательной шкале немки стояли много выше француженок, а первой категории Маса до сих пор удостаивал только красавиц русского Севера и Гавайских островов»²⁰⁰.

В целом, типизирование людей было своего рода общим местом литературы и культуры конца XIX – начала XX в.: богатый антропологический и языковой материал, возникновение социологии как науки, накопление статистики по различным сферам, связанным с деятельностью людей, привели к обращению к таксономиям в самых разных сферах. Использование мотива классификации как циклообразующего позволяет связать «фандоринский корпус» с культурными и научными тенденциями рубежа веков. Данный мотив представлен на различных уровнях — от организации корпуса как жанрового целого до уровня отдельных интертекстуальных связей: межтекстовых диалогов внутри корпуса, а также с образцами классического детектива. Реестр жанров детектива, задуманный как основа цикла «Новый детективъ», получает продолжение в виде реестра литературных жанров вообще, реализуемого на примере книг о предках, потомках и родственниках Э.П. Фандорина.

Каталогизация в высказываниях самого Фандорина является элементом межтекстового диалога — противопоставления Эраста Петровича другим литературным героям-сыщикам, которые не имели привычки объяснять суть своего детективного метода, сводя его к умению наблюдать и анализировать.

²⁰⁰ Акунин Б. Планета вода. — М.: Захаров, 2019. — С. 24.

Фандорин — едва ли не первый литературный детектив, приоткрывающий завесу тайны над своими методами работы. Его классификация, описанная, впрочем, не полностью, также отсылает к достижениям криминальной науки и к ее ошибкам, которые Фандорину отчасти удастся преодолеть.

Классификация людей по функциональным и внешним признакам, представленная в цикле «Смерть на брудершафт» и пародируемая в «Планете Вода», представляет собой уже вариант межтекстового диалога внутри «фандоринского корпуса» — как с самим «Новым детективом», так и в «Смерти на брудершафт», так как практически симметричные отрывки, описывающие классификацию сотрудников разведки, позволяют противопоставить немецкий подход (инструменты) — русскому (породы собак). Как отмечает Е.А. Трускова, «романные циклы Бориса Акунина²⁰¹, условно объединенные нами в “фандоринский цикл”, представляют собой особую структуру, сформированную посредством гипертекстуального способа организации текста, со сложными горизонтальными и вертикальными взаимосвязями, представленными системой семантических гиперссылок. Эта структура, реализуемая в рамках некой общей художественной реальности, объединяет в единое целое все романы, входящие в “фандоринский цикл”. Подобный способ оформления художественного пространства в свою очередь обуславливает качественные изменения на всех уровнях организации текста: сюжетно-событийном, пространственно-временном, стилистическом, вследствие чего каждый из романов, переставая существовать автономно от единой системы, начинает обрастать совокупностью дополнительных смыслов, историй, сюжетов»²⁰².

Соответственно, автор «фандоринского корпуса» ставит себе задачу своеобразного научно-практического исследования жанров детектива с

²⁰¹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²⁰² Трускова Е.А. Романские циклы Бориса Акунина: специфика гипертекста. Автореферат дисс. ... к.ф.н. — Екатеринбург, 2012. — С. 20.

примерами на каждый тип. В 2004 г. задача расширяется и возникает исследование уже жанров как таковых, без привязки только к детективам. В 2006 г. в «фандоринском корпусе» появляется также сборник «Нефритовые четки», представляющий образцы интертекстуальных отсылок к разным произведениям мастеров детектива. Б. Акунин²⁰³ создает своеобразную «таблицу Менделеева» с разнообразными жанрами в качестве элементов, причем в этой таблице ряд элементов не заполнен, и на сегодняшний день не известно, будут ли эти «ячейки» заполнены представленными автором образцами жанров. Отмеченные особенности позволяют говорить о двухуровневой реализации принципа каталогизации явлений в «фандоринском корпусе» Б. Акунина²⁰⁴ и свидетельствует о применении научного метода как в организации метацикла самим автором, стремящимся дать образцы всех видов детектива и других жанров, так и в описании методов работы различных персонажей уже внутри текстов «фандоринского корпуса».

Очевидно, что детектив конца XX – начала XXI в. встраивается в постмодернистскую систему категорий, опираясь на современные формы массовой коммуникации и тенденцию к созданию текстов, отсылающих к другим текстам и вступающих с ними в диалог. «Современные формы массовой словесности, вступая в активную динамику литературного и культурного процесса, все чаще вызывают затруднения на стадии теоретического осмысления. Детективные жанры сегодня ассимилируются в общем контексте постмодернистской литературы. Но возникновение гибридных форм, где авторы эксплуатируют “классический” детективный нарратив и разнообразные “востребованные” социокультурные знаковые конструкции, мифы и дискурсы <...> означает не столько исчезновение и

²⁰³ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²⁰⁴ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

растворение традиции детектива, стирание жанровых границ, сколько трансформацию устойчивых нарративных структур детектива в иерархические зоны современной культуры. Вопрос о жанровой идентификации или своеобразии того или иного типа детективной литературы, с одной стороны, наводит на мысль, что в контексте постмодернистской литературы детектив теряет самостоятельность и существует больше как “структура”, используемая в качестве “двигателя” повествовательного текста вообще, с другой стороны, детективный нарратив регулярно обнаруживается в самых популярных (и не только) типах повествовательных текстов последних лет. Конспирологический, исторический, женский роман и другие жанры так или иначе прибегают к детективу именно как к “устойчивой” модели/модальности наррации»²⁰⁵. Это вынуждает поставить вопрос об еще одной фундаментальной черте качественного детектива в эпоху постмодернизма: его взаимодействии с другими текстами.

Использование детектива как ядерной структуры макротекста об Эрасте Фандорине делает необходимым рассмотрения его базовых координат — элементов типовой ситуации, лежащей в основе детективного сюжета. Любое произведение в жанре детектива организовано вокруг ситуации преступления, и обязательными элементами являются жертва, преступник (в большинстве случаев до самого конца остающийся неизвестным), герой-сыщик, расследующий преступление с применением недюжинного интеллекта и знания человеческой природы. Факультативными (но, как правило, присутствующими в классическом детективе) фигурами являются помощник сыщика (друг, ассистент, который обладает заурядными умственными качествами и необходим в сюжете, для того чтобы оттенить мощь интеллекта главного героя), а также представитель официальной полиции или властей — как правило, высказывающий стереотипные идеи о

²⁰⁵ Амирян Т.Н. Три способа типологизации детективного жанра сегодня // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. — Вып. 3. — С. 146.

расследовании и стремящийся посадить за решетку невинного человека. Все эти элементы классического детектива присутствуют в «Новом детективе», однако именно нетипичное прочтение каждого из них и делает детективные романы и рассказы об ЭрASTE Фандорине «новым детективом».

Выводы по главе 2

В мировой и отечественной литературе наблюдается отчетливая тенденция к формированию сверхтекстов — трилогий, тетралогий и даже более крупных объединений прозаических и поэтических текстов. Наиболее благодатной почвой для возникновения таких объединений стали художественные практики литературы фэнтези, детектива и «магической» прозы.

Массовая и элитарная литературы становятся конгруэнтны тенденции к серийному воспроизводству контента, поскольку аудиторией широко востребованы сериалы, состоящие из нескольких сезонов, многосерийные комиксы, фильмы с сиквелами и приквелами и пр. В современной литературе также возникают обширные циклы о приключениях определенного героя или группы героев, складывающиеся в сверхтексты.

Для большинства тяготеющих к сверхтексту гипержанров — детектива, фэнтези и пр. — характерен паттерн «борьбы добра и зла»: герой, пребывающий на стороне добра, побеждает зло, принимающее как «сверхъестественные» (например, мистических существ, чудовищ), так и реалистические (например, скрывающихся от правосудия преступников)

формы. Типовой моделью формирования сверхтекста становится, таким образом, преодоление героем препятствий и победа над злом.

В большинстве сверхтекстов главный герой дан в «готовом» виде: он «застывает» в одном возрасте, пребывает в одних и тех же жизненных обстоятельствах — в центре внимания именно его борьба против зла и неизбежная, пусть и давшаяся ценой усилий победа. Уникальным с этой точки зрения оказывается проект Б. Акунина²⁰⁶, которому посвящены следующие главы диссертации: герой показан в развитии, подробно очерчен исторический контекст событий, проработана психологическая мотивация, тщательно выписаны обстоятельства жизни не только центрального героя, его предков и потомков, но и истории второстепенных персонажей (последние могут становиться главными действующими лицами других произведений).

²⁰⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

ГЛАВА 3.

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ КАК ОПОРНАЯ СТРУКТУРА «ФАНДОРИНСКОГО КОРПУСА»

Современная русская литература пополняется новым гипержанром — сверхтекстом, организованным по матричному принципу: вертикальные хронологические ряды (история взросления и мужания героя от молодости до смерти) пересекаются с горизонтальными таксономическими (стремлением дать максимальное количество образцов различных жанров). Наиболее полным воплощением этой матрицы является так называемый «фандоринский корпус», включающий в себя 6 циклов, объединяющихся в сверхцикл, «цикл циклов». В каждой «клетке» матрицы зафиксированы определенные пространственно-временные (хронотопические) и жанровые миромоделирующие координаты, с таким расчетом, чтобы в итоге охватить историю России с первых упоминаний о государстве до конца XX в., и реализовать максимальное количество жанровых вариаций в прозаическом (и отчасти драматическом) роде литературы.

С точки зрения структуры сверхтекст организован также по ядерно-периферийному принципу: «ядром» являются тексты об ЭрASTE Фандорине, «периферией» — «параллельные» проекты. В качестве межцикловых связей могут выступать сквозные мотивы, общие, а также связанные друг с другом родственными связями персонажи, различные лингвистические, миромоделирующие и структурные приемы.

Отличительной особенностью современного сверхцикла, на наш взгляд, является — помимо беспрецедентно обширного размера — моделирование альтернативной вселенной, «версии мира», которая частично совпадает с историческими данными. Действие большинства текстов происходит в России, среди действующих лиц встречаются реальные исторические личности, однако художественный мир произведения отличается от мира реальности. Более того, в ряде текстов версии прочтения

реальностей отличаются, вынуждая вспомнить о важном для постмодерна концепте борхесовского «сада расходящихся тропок». В различных «ответвлениях» этого сада представлены разные миры, каждый из которых воплощает свою траекторию развития событий.

Итак, свертхтекст в его современном изводе возникает и развивается в интенсивном межтекстовом диалоге с отечественной и мировой литературной традицией. Прообразом корпуса текстов являются такие крупные литературные проекты, как «Человеческая комедия» О. де Бальзака и «Ругон-Маккары» Э. Золя, которые, однако, не ставили себе целей максимального жанрового охвата. В отношении диверсификации жанровой принадлежности тексты Б. Акунина²⁰⁷ близки стратегиям, например, В. Брюсова, стремившегося освоить и «захватить» максимальное количество жанров. Как указывал Д.Е. Максимов, «Брюсов часто пользовался экстенсивным методом, — захватывая все новые области и оставляя только что завоеванное. Поэзия Брюсова была открыта для самых различных сфер: и жизненных и книжных. Он использовал огромные пласты исторического и духовного опыта, накопленного человечеством, находя в них близкое себе и нужное. Он любил путешествовать по культуре — по векам и странам — и в продолжение этих путешествий редко засиживался на одном и том же месте»²⁰⁸. В. Брюсов использовал эту стратегию применительно к поэзии, а Б. Акунин²⁰⁹ — к прозе: в «фандоринском корпусе» представлен максимально диверсифицированный набор различных прозаических жанров, включающих как существующие, так и изобретенные автором (ср. жанр «фильмов» в прозе, «великосветского детектива» и т.д.).

²⁰⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²⁰⁸ Максимов Д.Е. Поэтическое творчество Валерия Брюсова // Брюсов В.Я. Стихотворения и поэмы. — Л.: Советский писатель, 1961. — С. 21–22.

²⁰⁹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

Также характерной чертой сверхтекста является напряженный межтекстовый диалог, включающий, в случае Б. Акунина²¹⁰, отсылки к литературным произведениям, кинематографу, средствам массовой информации и феноменам современной автору культуры. При тщательной стилизации языка XIX в. автор обращается к сюжетам XX в., создавая художественный мир «будущего в прошедшем», прошлого, прочитанного глазами современника.

Фактор межтекстового диалога, задействующий как тексты самого сверхтекста, так и обширную мировую культурную традицию, делает произведения Б. Акунина²¹¹ поливалентными и прочитываемыми во многих плоскостях. Сверхтекст «вращается» в мировую культурную традицию и становится «точкой сборки» множества текстов.

Стартовым проектом для появления и разрастания сверхцикла становится жанр детектива, что вынуждает поставить вопрос о фандоринском тексте в контексте мировой детективной традиции и — шире — текстов мировой культуры.

Наиболее значимым сверхтекстом в отечественной литературе конца XX – начала XXI в. следует считать «фандоринский корпус» Б. Акунина (Г.Ш. Чхартишвили)²¹². Б. Акунин (Григорий Чхартишвили)²¹³ является автором обширного корпуса произведений, большая часть которых объединяется автором в циклы и макроциклы. Наиболее известным циклом является серия «Новый детективъ» («Приключения Эраста Фандорина»), на

²¹⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²¹¹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²¹² Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²¹³ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

2023 г. включающая в себя романы «Азазель», «Турецкий гамбит», «Левиафан», «Смерть Ахиллеса», «Статский советник», «Коронация, или последний из романов», «Любовница смерти», «Любовник смерти», «Алмазная колесница», «Весь мир театр», «Черный город», «Не прощаюсь», «Просто Маса» и «Яма», повести «Пиковый валет», «Декоратор», «Долина мечты», «Перед концом света», «Узница башни, или короткий, но прекрасный путь трех мудрых», «Планета вода», «Парус одинокий», «Куда ж нам плыть?», рассказы «Сигумо», «Table-talk 1882 года», «Из жизни щепок», «Нефритовые четки», «Скарпея Баскаковых», «Одна десятая процента», «Чаепитие в Бристоле», пьесу «Инь и Ян».

С «Новым детективом» связан цикл «Приключения магистра», посвященный приключениям потомков и предков Эраста Петровича Фандорина — романы «Алтын-Толобас», «Внеклассное чтение», «Ф.М.», «Сокол и ласточка». Также отсылки к «фандоринскому корпусу» присутствуют в проекте «Жанры». В частности, героем романа «Детская книга для мальчиков» является Эраст Фандорин-младший, правнук Эраста Петровича Фандорина, сын героя «Приключений магистра» Николаса Фандорина, героиней «Детской книги для девочек», написанной Б. Акуниным²¹⁴ в соавторстве с Глорией Му, является сестра Эраста-младшего, Ангелина Фандорина. Также отсылки к «фандоринскому корпусу» представлены в других романах проекта — «Шпионский роман», «Фантастика» и «Квест». Герои «Шпионского романа» и «Фантастики» носят фамилии Дорин, Дронов, Дарновский, созвучные фамилии фон Дорна — предка Эраста Петровича Фандорина. В «Приключениях магистра» упоминается о Льве Никитиче Фон-Дорне, внуке родоначальника рода Фандориных в России, потомки которого носят фамилии Дорины и Дорны, что позволяет считать частью «фандоринского корпуса» также пьесу «Чайка»

²¹⁴ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

в ее «акунинской редакции». Врач в «Чайке» носит фамилию Дорн (как и в тексте А.П. Чехова), и в пьесе Б. Акунина²¹⁵ этот персонаж расследует преступление. В пьесе «Гамлет. Версия» Гораций обозначен как Гораций фон Дорн, что также вводит эту пьесу в состав макротекста о Фандориных.

Косвенная связь присутствует также с мини-циклом «Провинциальный детектив», включающем три романа о монахине Пелагии — «Пелагия и белый бульдог», «Пелагия и черный монах» и «Пелагия и красный петух». В повести «Парус одинокий» упоминается о фото двух героев «Провинциального детектива», которые держит в своей келье Феврония — Ангелина Крашенинникова, возлюбленная Фандорина, фигурирующая также в «Скарпее Баскаковых» и «Декораторе».

Потомки рода фон Дорнов присутствуют также в цикле «фильмов» — 10 повестей с иллюстрациями, объединенных под общим названием «Смерть на брудершафт». В повестях из этого цикла фигурирует Йозеф фон Теофельс, который является потомком Иеронима фон Теофельса, внебрачного сына Андреаса фон Дорна. В «Шпионском романе» Егору Дорину противостоит сын Йозефа фон Теофельса, под именем Вассер.

Таким образом, сверхцикл, который можно обозначить как «фандоринский корпус» включает в себя четыре цикла и две пьесы, а также косвенно связан с еще одним циклом, «Провинциальный детектив», что добавляет к нему еще 3 романа.

«Фандоринская вселенная» до появления в 2023 г. романа «Яма» демонстративно дистанцируется от другой художественной «вселенной Б. Акунина²¹⁶» — проектом «сопровождения» исторического многотомника «История российского государства». Серия исторических книг, название которой отсылает к «Истории государства российского» Н.М. Карамзина,

²¹⁵ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²¹⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

представляет собой 9-томное изложение истории России от древнейших времен до начала XX в. В качестве беллетристического «приложения» к проекту Б. Акунин²¹⁷ создает цикл из 14 текстов, действие которых происходит в различные исторические эпохи.

Как и в «фандоринском корпусе», тексты разножанровы: присутствуют повести, романы, пьеса с двумя вариантами концовки (ср. «Инь и Ян» — «черная» и «белая» версии). Связующим звеном текстов является история потомков героя первой книги — «Огненный перст» — византийца Дамианоса, который унаследовал от отца родимое пятно в самом центре лба. Отец Дамианоса, основатель школы шпионов («пирофилактос») придавал родимому пятну мистическое значение. В каждом тексте из беллетристической части «Истории российского государства» присутствует персонаж, обладающий таким родимым пятном, и все его носители отмечают сверхъестественные свойства своей родинки.

При этом мир «Истории российского государства», если воспринимать его как замкнутый цикл, не пересекается с «вселенной Фандорина». Хронологически повествование доведено до начала XX в., герои последнего романа цикла «Он уходя спросил...» должны быть современниками Фандорина, однако ни о каких эпизодических или центральных персонажах «вселенной Фандорина» в текстах «Истории» не упоминается. Герой последнего романа служит в полиции, помогает иностранке — частному детективу — найти похищенного ребенка, герои погружаются в преступный мир и мир сыска, но никак не взаимодействуют с персонажами из мира Эраста Фандорина. В «Яме» эта связь построена, что пополняет свертхтекст о Фандорине еще четырнадцатью произведениями.

«Фандоринский корпус» следует считать беспрецедентным проектом: серия детективных романов, схожая с циклами Эдгара По, Артура Конан

²¹⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

Дойла, Агаты Кристи и других мастеров детектива, расширилась до макротекста, хронология которого охватывает несколько веков. Это вынуждает поставить вопрос о средствах скрепления цикла и обеспечения его восприятия как единого текста, а также проследить связь «фандоринского корпуса» с традицией классического детектива и другими текстами отечественной и мировой литературы.

3.1. Главный герой как ядерный организующий элемент «фандоринского корпуса»

Центральным мифом «фандоринского корпуса» является, по нашему мнению, конструкт сверхчеловека. Основным репрезентантом данного мифа является Эраст Петрович Фандорин, наделенный исключительными умственными и физическими способностями. В первых трех книгах цикла — «Азазель», «Турецкий гамбит» и «Левиафан» — упоминается только о незаурядных умственных способностях Фандорина и его нетривиальных взаимоотношениях с азартными играми — он выигрывает в любой игре, в которой выигрыш связан с удачливостью (в романе «Турецкий гамбит» эта способность помогает ему спасти Варвару Суворову, в повести «Пиковый валет» — понять, что «моментальная лотерея» фальшивая, так как он в этой лотерее не выиграл). Далее, начиная с романа «Смерть Ахиллеса», в цикле романов о Фандорине обыгрываются и исключительные физические кондиции протагониста: Эраст Петрович совершает рискованные прыжки, забирается на недостижимую высоту, владеет умением бесшумно передвигаться и пр. Эти физические способности имеют вполне рациональное объяснение: в Японии Фандорин прошел обучение у «крадущихся» синоби — потомственных наемников, тайного клана, представители которого с детства развивают в себе различные умения путем упражнений. Это описано во второй части романа «Алмазная колесница», «Между строк», заполняющей хронологический пробел в цикле: до выхода

«Алмазной колесницы» в 2002 г. читатель был осведомлен только о том, что Фандорин уехал в Японию («Левиафан»), и о том, что он оттуда вернулся («Смерть Ахиллеса»), а о событиях, произошедших с героем непосредственно в Японии, упоминалось фрагментарно.

Интеллект Фандорина и его способности владеть своим телом, таким образом, имеют вполне рациональные источники — и то, и другое герой последовательно развивает. Умственные способности он дополняет образованием, изучая различные науки, иностранные языки, следя за новинками технического прогресса — так, неоднократно упоминается об окончании Фандориным Массачусетского технологического университета в зрелом возрасте, его интересе к автомобилям и железнодорожному делу. Иррациональную природу имеет только его способность выигрывать в азартные игры, которую он сам объясняет своеобразной компенсацией патологической неудачливости в играх отца, Петра Исаакиевича Фандорина.

В романах «Весь мир — театр», «Черный город» и в повести «Планета Вода» описывается задуманная и воплощаемая главным героем программа саморазвития, которой он планомерно следует. «Взойдя на перевал пятидесятилетия, Фандорин решил, что не будет спускаться по закатному склону, как это делают люди, заранее смирившиеся с возрастным увяданием, а будет карабкаться выше. Глядишь, окажется, что высшая точка жизни еще впереди. В канун каждого нового года он ставил перед собой две новые задачи на ближайшие двенадцать месяцев: одну для тела, другую для духа. Вот и получилось, что на шестом десятке Эраст Петрович достиг бóльших успехов в самосовершенствовании, чем за все предыдущее существование. Иногда самому становилось удивительно, сколько новых возможностей — интеллектуальных и физических — обнаружил он в себе за эти восемь лет. Правы мудрецы, утверждающие, что большинство людей используют ресурсы, заложенные в них Богом или природой, лишь в очень малой степени — слегка зачерпывают верхний слой, почти никогда не касаясь глубинного, где и таятся главные сокровища. Чтобы добраться до этих

залежей, нужно как следует поработать, но усилия эти щедро вознаграждаются»²¹⁸.

Исключительное развитие интеллекта и телесных способностей, начатое молодым Фандориным в Японии после восхищения исключительными способностями синоби («Алмазная колесница»), продолжается на протяжении всех текстов корпуса. Как справедливо отмечает А.М. Ранчин, «везение, неуязвимость — черта не столько героев детективного романа (условно говоря, “сыщиков”), сколько центральных персонажей романа авантюрного, приключенческого. Классические “сыщики” редко вынуждены демонстрировать свое мастерство в меткости или в японской борьбе; Фандорину приходится это делать на каждом шагу. На его месте трудно представить “классических” сыщиков — Арсена Дюпена, Эркюля Пуаро или тем паче мисс Марпл. Ну где этому забавному бельгийцу или старушке — божий одуванчик — сдавать экзамен на супермена или бойца элитных спецподразделений! А бедный Эраст вынужден это делать чуть ли не каждодневно. Правда, из “классических” детективов постреливать да и применять приемы восточных единоборств доводилось мистеру Шерлоку Холмсу, но не так же часто! Оружие “сыщика” — его ум, а не быстрые ноги, тренированное тело или острый глаз»²¹⁹.

Сходство с «классическими» сыщиками проявляет себя и в другой черте Фандорина: он не имеет семьи, неудачлив в любовных отношениях — только в последнем романе «нового детектива» с его непосредственным участием — «Не прощаюсь» — в жизни Эраста Петровича появляется Мона (Елизавета Турусова), забеременевшая от него и родившая сына Александра Фандорина, которого, впрочем, отец никогда не видел. До «Не прощаюсь»

²¹⁸ Акунин Б. Черный город. — М.: Захаров, 2014. — С. 65.

²¹⁹ Ранчин А.М. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предуведомлением, лирическим отступлением и эпилогом // Новое литературное обозрение. — 2004. — № 3 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/3/romany-b-akunina-i-klassicheskaya-tradicziya.html>

все взаимоотношения с противоположным полом оканчиваются трагически. В романе «Азazelь» погибает красавица невеста Эраста Петровича Елизавета Эверт-Колокольцева: трагическая сцена ее гибели в результате взрыва продолжает преследовать Эраста Петровича в кошмарных снах, а пережитый во время взрыва стресс оставляет след в виде седых висков (характерная примера Фандорина, по которой его не только часто опознают, но и часто изображают, например, в романе «Статский советник»: «Это не он! Похож, но не он! Да не очень-то и похож! Только усики, и виски седые, а более никакого сходства! <...> Кого вы привели? Где Фандорин?»²²⁰) и легкой контузии, проявляющей себя через заикание. Фандорин неоднократно подчеркивает, что при входе в роль какого-либо персонажа во время расследования заикание утрачивается.

После трагедии с Елизаветой Эверт-Колокольцевой Фандорин переживает мимолетный роман с Варварой Суворовой («Турецкий гамбит»), Клариссой Стамп («Левиафан»), затем вновь серьезное и глубокое чувство, оканчивающееся трагической гибелью возлюбленной («Алмазная колесница»). Во второй части романа «Алмазная колесница», описывающей пропущенный ранее в хронологии промежуток, относящийся к службе Фандорина в Йокогаме, повествуется о его встрече с гейшей О-Юми (Мидори), которая впоследствии инсценировала свою смерть и сжигание тела на погребальном костре: «— Она моя дочь. Я решил похоронить ее отдельно. Пойдем, простишься.

Но титулярный советник не тронулся с места — лишь отчаянно замотал головой.

— Не бойся. Ее тело разорвано, но я прикрыл его. А лицо наполовину уцелело. Только не подходи близко.

²²⁰ Акунин Б. Статский советник. — М.: Захаров, 2018. — С. 37.

Не дожидаясь, Тамба пошел к костру первым. Откинул край покрывала, и Фандорин увидел профиль Мидори. Белый, тонкий, спокойный — и такой же прекрасный, как при жизни.

Эраст Петрович бросился к ней, но дзенин преградил ему путь:

— Ближе нельзя!

Как это нельзя? Почему нельзя?! Отшвырнул Тамбу, как щепку, однако тот перехватил титулярного советника поперек талии.

— Не нужно! Она бы этого не хотела!

Чертов старик был цепок, и дальше не удалось продвинуться ни на шаг.

Эраст Петрович приподнялся на цыпочки, чтобы увидеть не только профиль.

И увидел.

Вторая половина ее лица была черной и обугленной, похожей на страшную африканскую маску»²²¹.

В конце романа читатель узнает о том, что смерть Мидори была инсценирована: об этом упоминает ее сын в письме, адресованном отцу. В то же время Эраст Петрович никогда не узнает об этом: в тексте романа сообщается, что письмо было написано и сожжено и не дошло до адресата. «Однажды она сказала мне: “В мире Будды много чудес, и может статься, когда-нибудь ты встретишь своего отца. Скажи ему, что я хотела расстаться с ним красиво, но твой дед был непреклонен: «Если ты хочешь, чтобы твой гайдзин остался жив, выполни мою волю. Он должен видеть тебя мертвой и обезображенной. Лишь тогда он исполнит то, что мне нужно». Я сделала, как он приказал, и это мучило меня всю жизнь”.

Я знаю эту историю, я слышал ее много раз — про то, как мать укрылась от взрыва в тайнике, про то, как дед вытаскивал ее из-под обломков, про то, как она лежала на погребальном костре с лицом, наполовину обмазанным черной глиной»²²².

²²¹ Акунин Б. Алмазная колесница. — М.: Захаров, 2003. — С. 380.

²²² Там же. — С. 402.

Мотив брошенного / усыновленного / обретающего истинную семью ребенка является одним из циклообразующих в «фандоринском корпусе», причем это проявляется в родословной двух главных героев цикла «Новый детективъ» — Эраста Фандорина и Масахиросибаты. Б. Акунин²²³ своеобразно раскрывает его — ключевую роль в сюжете некоторых романов играет мотив неузнанности: сын не знает отца либо отец не знает сына.

Маса, неизменный друг и помощник Фандорина в большинстве произведений серии «Новый детективъ», оказывается дважды приемным сыном — его «усыновляет» Эраст Петрович Фандорин: «Согласно документам, звали его теперь не Масахиросибата, а Михаил Эрстович (по крестному отцу). Пришлось Фандорину поделиться с новоиспеченным рабом Божьим и своей фамилией — японец просил об этом как о самой великой награде, которой сюзерен может пожаловать преданного вассала за долгую и усердную службу.

Паспорт паспортом, но Эраст Петрович выговорил себе право называть слугу по-прежнему — Масой. И безжалостно пресек попытки крестника именовать господина “отоо-сан” (отец) и тем более “батюська”²²⁴.

В романе «Просто Маса» Маса узнает свою подлинную историю: он оказывается сыном «благородного вора», которого усыновили по воле убийц его отца: «Как его — Масахиросибата? Пусть будет Масахиросибата. Воспитаешь щенка по-нашему. Разбойником, убийцей. Никаких дурацких правил и канонов. Вот тогда Тацумаса на том свете изойдет кровавыми слезами.

Тадаки улыбался все шире.

— Сын Тацумасы не станет “благородным воров”. Он станет моим солдатом и будет жить по моим правилам. Вот что такое настоящая месть, болваны. Учитесь»²²⁵.

²²³ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²²⁴ Акунин Б. Весь мир театр. — М.: Захаров, 2015. — С. 29.

²²⁵ Акунин Б. Просто Маса. — М.: Издательство АСТ, 2020. — С. 93.

Мотив усыновления является важным и для истории семьи самого Фандорина: в романе «Внеклассное чтение», посвященном приключениям Данилы Фандорина, читатель узнает, что потомки Данилы не имеют отношения к роду фон Дорнов, так как его единственный родной сын Самсон в нервной горячке покинул дом и ушел в неизвестном направлении, а имя Самсона принял мальчик-вундеркинд Дмитрий Карпов. Таким образом, все Фандорины, начиная от Самсона Даниловича, его сына Исаакия Самсоновича и отца Эраста Петровича — Петра Исаакиевича, а также потомки Эраста Петровича — не имеют отношения к роду фон Дорнов, хотя не знают об этом. Примечательно, что у всех представителей этой генеалогической цепочки один сын, и лишь у героя «Приключений магистра», Николаса, приходящегося Эрасту Петровичу внуком, рождается двое детей — сын и дочь.

Также в генеалогии Фандориных присутствует мотив неузнанного сына — герой первой части «Алмазной колесницы», штабс-капитан Рыбников, является сыном Эраста Фандорина и японки О-Юми (Мидори), причем он знает, что Фандорин — его отец, однако самому Фандорину так и не доводится об этом узнать: написанное перед самоубийством в тюрьме письмо Рыбников сжигает. «P.S. Письмо, написанное и сожженное арестантом по кличке Акробат.

27 мая 1905 года

Отец,

Мне странно к Вам так обращаться, ведь с отрочества я привык называть “отцом” другого человека, в доме которого вырос.

Сегодня я смотрел на Вас и вспоминал, что мне рассказывали о Вас дед, мать и приемные родители»²²⁶.

Рыбников погибает, не оставив потомков, и род Фандориных продолжает держаться на единственном сыне. Становясь единственным

²²⁶ Акунин Б. Алмазная колесница. — М.: Захаров, 2003. — С. 708.

наследником отца, сын продолжает «расплачиваться» по его долгам в прямом и переносном смысле — так, например, Эраст Петрович Фандорин, обладающий феноменальным везением в любых азартных играх, склонен связывать эту мистическую удачу с не менее феноменальной невезучестью своего отца: «У меня редкий дар, господа, — ужасно везет в азартные игры. Необъяснимый феномен. Я уж давно свыкся. Очевидно все дело в том, что моему покойному батюшке столь же редко не везло. Я выигрываю всегда и в любые игры, и оттого терпеть их не могу»²²⁷. В неразрывную связь представителя рода со способностями его предков верит и профессор ван Дорн, персонаж «Детской книги для мальчиков». Он предлагает Эрасту-младшему (Ластик) найти уникальный артефакт «райское яблоко», который был обнаружен его предком, крестоносцем Тео фон Дорном. Ластик терпит на этом поприще неудачу (как и его сестра Геля в «Детской книге для девочек»), что вполне объяснимо с точки зрения темы рода: они не являются потомками фон Дорна, о чем, впрочем, не знают.

В сверткстовом единстве «фандоринского корпуса» функцию «родового удела» выполняют паранормальные способности — все герои наделены феноменальной удачливостью и везучестью, которая настойчиво подчеркивается автором. Им удается избежать смерти и достичь цели в самых трудных и невероятных ситуациях, причем эта способность передается не только непосредственным представителям рода Фандориных, но и носителям искаженных вариантов фамилии.

Таким образом, в макротекстовых единствах Б. Акунина²²⁸ просматривается общий мотив, выполняющий роль циклообразующей связи, — мотив приемного / чужого / незаконнорожденного ребенка, органично вплетающегося в ткань рода, семьи и позволяющего семейному «дару» раскрыться более полно. Наличие этого мотива объясняется

²²⁷ Акунин Б. Смерть Ахиллеса. — М.: Захаров, 2020. — С. 88.

²²⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

вниманием обоих авторов к истории России в контексте мировой истории и желанием проследить семейные, генеалогические связи персонажей на протяжении нескольких столетий. К подобному развитию тяготеет и сам формат макротекстового единства: создание сверхбольших текстов предполагает развертывание истории рода на протяжении нескольких столетий.

После встречи с О-Юми (интегрированной в «фандоринский корпус» постфактум) Эраст Петрович переживает роман с Ариадной Аркадьевной Опраксиной («Пиковый валет»), замужней дамой, вернувшейся к своему супругу. Далее Эраст Петрович встречает Ангелину Крашенинникову («Скарпея Баскаковых»), которая покидает его в повести «Декоратор». Ангелина Крашенинникова возникает еще раз в повести «Парус одинокий» (под именем игумении Февронии), в которой описана ее трагическая гибель и расследование гибели Эрастом Петровичем. В дальнейшем Фандорин переживает краткие романы с дочерью банкира Эсфирью Литвиновой («Статский советник»), великой княжной Ксенией Романовой («Коронация»), Эшлин Каллиган («Долина мечты»). В романах «Весь мир — театр» и «Черный город», а также в повести «Куда ж нам плыть» описан гражданский брак Фандорина с Елизаветой Альтаирской-Луантэн (впоследствии Кларой Лунной), актрисой, в которой Эраст Петрович достаточно быстро разочаровывается: «За неудачу брака обычно отвечают обе стороны, но Эраст Петрович считал виновником только себя. Ведь не мальчик и знал, с кем собирается связать судьбу. Клара — актриса, этим все сказано. Можно ли требовать от бабочки, чтобы она все время сидела на одном цветке? Можно ли ожидать от стрекозы, чтобы она жила по-муравьиному? Можно ли пенять русалке за то, что она не может обходиться без моря? Вот в чем заключалась первая ошибка. Вторая тоже целиком была на совести Фандорина. На свете есть мужчины, которым органически противопоказано

жениться. Как можно было, дожив до шестого десятка, не понять про себя такую очевидную вещь?»²²⁹.

В повести «Парус одинокий» также упоминается о француженке Аннет, подруге Эраста Петровича, проживающей с ним в Париже. Наконец, в «Не прощаюсь» Фандорин встречает последнюю возлюбленную (на момент окончания цикла «Новый детектив») — Мону Турусову, дочь Варвары Суворовой, героини «Турецкого гамбита». Как и двух других женщин, которых Фандорин считал своими супругами, Мону зовут Елизавета: прозвище «Мона» ей дала мать из-за сходства с Моной Лизой Леонардо да Винчи. Пара имен «Елизавета и Эраст», восходящая к «Бедной Лизе» Карамзина, многократно упоминается в «фандоринском корпусе»: Елизаветой звали умершую в родах мать Эраста Петровича, само имя «Эраст» он получил как погубитель Елизаветы. Далее об этой паре имен говорит Лизанька Эверт-Колокольцева: «Смотрите же, обещали. Я после того вашего прихода представляла себе всякое... И так у меня красиво получалось. Только жалостливо очень и непременно с трагическим концом. Это из-за “Бедной Лизы”. Лиза и Эраст, помните? Мне всегда ужасно это имя нравилось — Эраст. Представляю себе: лежу я в гробу прекрасная и бледная, вся в окружении белых роз, то утонула, то от чахотки умерла, а вы рыдаете, и папенька с маменькой рыдают, и Эмма сморкается. Смешно, правда?»²³⁰. «Пророчество» сбывается: Эраст вновь становится погубителем Елизаветы, так как взрыв на свадьбе организован членами рассекреченной им тайной организации.

В «Весь мир театр» Елизавета Альтаирская-Луантэн играет главную роль в спектакле «Бедная Лиза», чем производит на Фандорина неизгладимое впечатление: «Едва зазвучал нежный голос, напевающий простенькую песенку о полевых цветах, и будто чьи-то безжалостные пальцы стиснули

²²⁹ Акунин Б. Черный город. — М.: Захаров, 2014. — С. 65–66.

²³⁰ Акунин Б. Азazelь. — М.: Захаров, 1998. — С. 409.

сердце доселе равнодушного зрителя. Он узнал этот голос! Думал, что забыл, а, оказывается, помнил все эти годы!

И фигура, походка, поворот головы — все было в точности такое же!

<...>

Смотреть, как бедная Лиза полюбила беспечного Эраста, как он променял ее любовь на иные увлечения и позволил ей погибнуть, было больно и в то же время... *животворно* — вот странное, но очень точное слово. Будто Время острыми когтями сдирало ороговевшую кожу с души, и та засочилась кровью, вновь обретая чувствительность, незащищенность»²³¹. «Елизавета Вторая», оказавшаяся «не настоящей», не целомудренной «бедной Лизой», избегает трагической гибели и покидает Эраста Петровича по доброй воле, поскольку полюбила другого. «Елизавете Третьей», Моне Турусовой, с детства живущей под другим именем, также удается избежать трагического финала: она спасает сына Эраста Петровича (благодаря чему род Фандориных продолжается) и эмигрирует за границу.

В завершающем на 2023 г. «Новый детектив» романе «Яма» освещается промежуток жизни Фандорина между событиями «Узницы башни» и «Любовника смерти» / «Любовницы смерти». В этом романе также упоминается о романтических чувствах Эраста Петровича к псевдо-потерпевшей — Корделии Эрмин, которая оказывается искусной мошенницей, подосланной к Эрасту Петровичу с целью его обмануть.

Таким образом, в «Новом детективе» обширно представлена любовная, романтическая тематика, совершенно не характерная для классического детектива. О личной жизни Шерлока Холмса, Эркюля Пуаро, мисс Марпл, отца Брауна и других героев детективных сверхтекстов читатель не знает практически ничего: можно смело сказать, что таковая попросту отсутствует. В Шерлоке Холмсе и Эркюле Пуаро подчеркивается женоненавистничество: единственная женщина в рассказах Конан Дойля, чей интеллект великий

²³¹ Акунин Б. Весь мир театр. — М.: Захаров, 2015. — С. 58.

сыщик оценил высоко — это мошенница Ирэн Адлер. Ни один из великих сыщиков классического детектива не имеет семьи и детей, имплицитно или эксплицитно подчеркивается их стремление обеспечивать напряженную работу интеллекта, которой мешают семейные заботы. Романтические отношения, как правило, описываются в отношении помощника — капитана Гастингса, доктора Уотсона. Так, повесть Конан Дойля «Знак четырех» рассказывает о романе между доктором Уотсоном и мисс Морстен, которая становится миссис Уотсон. В романе же А. Кристи «Таинственное происшествие в Стайлз», например, описывается влюбленность капитана Гастингса в одну из потенциальных подозреваемых — Цинцию Мердок.

В «Новом детективе» помощник Эраста Петровича Маса — также очень любвеобильный персонаж, однако его взаимоотношения с женщинами отличаются от тех, которые характерны для главного героя. Условно можно сказать, что между двумя героями — главным сыщиком и его помощником — разделены Афродита Урания и Афродита Пандемос. Во взаимоотношении Эраста Петровича с его возлюбленными автор подчеркивает владеющее Фандориным глубокое чувство, стремление помогать своим возлюбленным и жертвовать собой ради них. Маса, в отличие от Эраста Петровича, ценит в женщинах физическую красоту, предпочитая корпулентных дам: «— В меня влюбилась очень-очень красивая женщина Курася из швейной мастерской на улице Покуровка.

Маса был повернут в ту сторону, где Эраста Петровича уже не было, но это ничего не значило. Японец отлично умел лупить своей длинной плеткой и через плечо. Поскольку женскую красоту Маса масштабировал по весу и объему — чем больше, тем краше, — если «Курася» (очевидно, «Клаша») считалась у него «очень-очень красивой», это означало, что в ней никак не меньше пяти пудов веса»²³².

²³² Акунин Б. Весь мир театр. — М.: Захаров, 2015. — С. 46.

Таким образом, Эраст Петрович Фандорин предстает перед читателями «Нового детектива» как нетипичный сыщик: читатель видит его в становлении и развитии, он наделен незаурядными интеллектуальными и физическими кондициями, имеет внушительный «донжуанский список», в конце цикла обзаводится семьей. Помимо этого, в крупном сверткесте о Фандорине представлена обширная информация о его предках и потомках, так что перед читателем проходит галерея рода Фандориных²³³.

Предки и потомки Эраста Петровича, являющиеся главными героями альтернативных проектов, также наделены незаурядными способностями: так, отмечаются интуиция и везучесть внука Эраста Петровича — Николаса Фандорина, а также уникальные способности прадеда Эраста Петровича, Самсона Фандорина (Митридата Карпова). С фигурой Самсона Фандорина, действующего в романах «Внеклассное чтение» из цикла «Приключения магистра» и «Квест» из цикла «Жанры», непосредственно связан мотив происхождения сверхспособностей. В романе «Внеклассное чтение» читатель узнает, что Эраст Петрович и его потомки не являются кровными родственниками фон Дорнов — мальчик-вундеркинд Митридат Карпов был усыновлен под именем Самсона Фандорина, а настоящий Самсон Фандорин в состоянии нервной горячки вылез в окно и скрылся, и о его судьбе больше ничего не известно. Таким образом, все потомки Самсона не имеют никакого отношения к крестоносцу Тео де Дорну и не являются его потомками. Этот мотив отражается в «Детской книге для мальчиков» и «Детской книге для девочек» (написанной Глорией Му). В этих книгах Эраст Фандорин-младший и Ангелина Фандорина отправляются в прошлое, чтобы добыть артефакт исключительной силы — огромный алмаз под названием Райское яблоко. От местонахождения этого артефакта зависят мир и спокойствие во всем мире. По преданию, добыть его может только непосредственный потомок Тео фон

²³³ Нижеследующий материал вплоть до конца параграфа 3.1 вошел в состав статьи: Борунов А.Б., Шерчалова Е.В. Авторский миф в современном постмодернистском романе // Филологический класс. — 2021. — № 3. — С. 8–20.

Дорна — и у обоих Фандориных не получается реализовать эту задачу, несмотря на проявленные ими ловкость и смекалку. Непосредственными потомками крестоносца фон Дорна оказываются люди с искаженными фамилиями — герой «Шпионского романа» Егор Дорин, герой романа «Ф.М.» Порфирий Петрович Федорин (Порфирий Петрович из «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского), а также, возможно, герои «Фантастики» Роберт Дарновский, Сергей Дронов и Марианна Долина, чье происхождение в тексте не освещено, но фамилии содержат те же опорные согласные. В романе «Квест» главный герой Гальтон Норд, представитель американской ветви рода фон Дорнов, а также потомок Тео фон Дорна, пересекается с Самсоном Фондориным, который в 1812 г. стал Черным судьей (ответственным за судьбы мира бессмертным существом, регулирующим миропорядок с помощью волшебных эликсиров).

Таким образом, в «фандоринском цикле» присутствуют две линии «сверхлюдей», чьи способности проявляют себя по-разному. Подлинно мифическим сверхчеловеком следует считать Самсона Фондорина — Митридата Карпова, который, в соответствии с текстами «Квеста» и «Внеклассного чтения», с детства проявлял незаурядные способности во всех областях знаний, многократно усилившиеся после встречи с Черным судьей, передавшим ему свои полномочия. Часть артефактов и эликсиров, которые помогают ему реализовать эти способности, изобретены им лично, часть имеют мистическое происхождение. Его потомки по прямой линии — Эраст Петрович Фандорин, Николас Фандорин, Ангелина Фандорина и Эраст Фандорин-младший, наделены развитым интеллектом, превосходной интуицией и смекалкой.

Ключевым моментом в обретении статуса сверхчеловека становится встреча с фигурой Учителя — некоего старшего товарища, берущего на себя задачу обучить неопытного юношу всему, что знает. По отношению к Самсону Фондोरину эту роль играет придворный лекарь Наполеона барон Анкр, впоследствии миллиардер-филантроп Дж. П. Ротвеллер. Для Эраста

Петровича Фандорина такими учителями становятся герои романа «Азазель» Ксаверий Феофилактович Грушин и Иван Францевич Бриллинг, герой «Алмазной колесницы» Момоти Тамба.

Другим сверхчеловеком цикла является Тео фон Дорн, и его сверхсущность связана с артефактом — алмазом Райское яблоко. По сути, Тео — типичный герой сказки или мифа, не наделенный исключительными способностями сам по себе, но обнаруживающий нечто, позволяющее ему проявлять сверхспособности. Это герой, напоминающий Али-Бабу, Емелю, выловившего волшебную щуку, и множество других героев мировой мифологии. Среди его потомков превалируют люди, наделенные мужеством, доблестью, смелостью и удачливостью — в судьбах Летиции де Дорн, Корнелиуса фон Дорна, Егора Дорина и других подчеркиваются частое везение и способность избежать опасностей.

Моменты взаимодействия с учителем и получения сверхспособностей благодаря артефакту пародируются в романе «Сокол и ласточка» — рассказчиком в большей части романа является разумный попугай, который получил благодаря своему хозяину способность читать мысли людей и прожил исключительно долгую жизнь. Авторский миф обыгрывается в характерной для Б. Акунина²³⁴ манере квеста: по нашему мнению, ключом к пониманию концепта сверхчеловека у Б. Акунина²³⁵ является роман «Фантастика» — единственный роман из проекта «Жанры», в тексте которого никак эксплицитно не обозначена связь трех главных персонажей с обширной семьей фон Дорнов — Фандориных. В этом романе три героя, имеющие созвучные корню «Дорн» фамилии — Дарновский, Дронов и Долина — приобретают необыкновенные способности после столкновения с космическим кораблем инопланетян. Роберт Дарновский приобретает дар

²³⁴ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²³⁵ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

чтения мыслей, Сергей Дронов — исключительную скорость передвижений, превышающую способности обыкновенного человека в четыре раза, а Марианна Долина — способность интуитивно чувствовать настроение и состояние других людей и внушать им информацию. В романе высказана мысль о природе сверхчеловека, соединяющей в себе три элемента, представленных главными героями: «...идеальную боевую ячейку образует вся ваша троица: Интеллект, Сила плюс Интуиция. Вот союз, который одолеет любую преграду и решит какую угодно проблему. <...> фактическое лидерство станет определять конкретная ситуация: что в данный момент важнее — расчет, чутье или действие»²³⁶.

Фактически эти три элемента — интеллект, сила и интуиция — составляют основу успеха Эраста Фандорина и его прямых предков и потомков. Они развивают в себе эти качества и добиваются впечатляющих результатов благодаря высокому уровню самодисциплины и постоянным упражнениям. Их мистической особенностью является наследуемый дар, проявляющийся не у всех представителей рода и передающийся по прямой линии от отца к сыну. Любопытным в этом отношении представляется линия наследования в роду Фандориных после усыновления Самсона Фандорина: у Самсона и всех дальнейших продолжателей фамилии рождается только один сын, продолжающий род далее (сын гейши О-Юми и Эраста Петровича, выведенный в романе «Алмазная колесница», не оставил потомков). При этом истинные потомки фон Дорнов чрезвычайно плодовиты: в романе «Алтын-Голобас» упоминается о многочисленных потомках представителей рода. У центральных героев «фандорианы» основные приключения начинаются после смерти их отца. В романе «Азазель», открывающем серию «Новый детективъ», упоминается о смерти Петра Исаакиевича Фандорина, отца Эраста Петровича. Серия «Приключения магистра», посвященная приключениям Николаса Фандорина, также начинается с рассказа о гибели

²³⁶ Акунин Б. Фантастика. — М.: АСТ, 2021. — С. 372.

Александра Фандорина. Из романа «Квест» читатель узнает, что Данила Ларионович Фандорин отстранился от участия в судьбе приемного сына, когда тот вошел в сознательный возраст.

Таким образом, супергерой «вселенной Фандорина» — это мужчина, единственный сын своего отца, в зрелом возрасте утративший с отцом связь и посвятивший жизнь развитию и приумножению своего уникального дара, тремя составляющими которого являются «интеллект, сила и интуиция». Ключевую роль в развитии дара играет наставник, помогающий развить данные от природы способности. Дар наследуется и передается потомкам, что роднит его природу с природой престолонаследия. Интересно, что в романах из цикла «Новый детективъ» и в «Детской книге для мальчиков» присутствует сквозной мотив «нецарственности» царя: выведенные в романах реальные исторические правители (Иван Грозный, Борис Годунов, Александр II, Николай II и др.) охарактеризованы как слабохарактерные и не обладающие представительной внешностью люди (см. об этом далее). Истинным «спасителем мира», «спасителем России» (именно так характеризует род деятельности Фандорина его друг и помощник Масахиро Сибата в романе «Весь мир театр») является не действующий царь, а Эраст Петрович Фандорин, скромно остающийся в тени.

Параллельно во «вселенной Фандорина» действуют представители рода фон Дорнов, чья магическая сила объясняется столкновением с внешней силой. Это мужчины и женщины, которые в той или иной форме вступают во взаимодействие с мифическими предметами и существами: находят артефакты, сталкиваются с представителями внеземных цивилизаций и др. Они действуют в «параллельных» «Новому детективу» малых проектах, в которых автор привлекает элементы фэнтези и компьютерных игр.

Б. Акунин²³⁷ пишет главным образом о различных исторических периодах: в романах из серии «Приключения магистра» параллельно развивается история Николаса в 1990-х гг. и история фон Дорнов и Фандориных в XVII–XIX вв. «Новый детектив» полностью посвящен событиям XIX – начала XX в., а в «Жанрах» только «Фантастика» и часть глав «Детских книг» повествуют о современной эпохе. В связи с этим мифологема Б. Акунина²³⁸ ближе стилистике исторического фэнтези и их взаимодействие с современной политикой эксплицитно не обозначено. Только открытый финал романа «Фантастика» позволяет предположить, что его герои приняли участие в событиях 1991 г. и последующих.

Наряду с Эрастом Петровичем Фандориным постоянным героем сверхцикла является Масахиро Сибата, выполняющий роль друга и помощника Фандорина. Однако он, как и сам Фандорин, также не является типичным персонажем классического детектива.

3.2. Типовой набор ролей как механизм порождения нарратива

Масахиро Сибата впервые возникает в тексте романа «Смерть Ахиллеса», повествующего о возвращении Фандорина из Японии. О появлении Масы в жизни Фандорина сообщается в более позднем романе «Алмазная колесница», вторая часть которого восстанавливает временную лауну в биографии главного героя и рассказывает о том времени, которое он провел в Йокогаме. Первая же встреча читателя с Масой описана следующим образом: «Последним из вагона спустился низенький, кривоногий азиат плотного телосложения с чрезвычайно важным толстощеким лицом. Он был одет в зеленую ливрею, очень плохо сочетавшуюся с деревянными

²³⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²³⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

сандалиями на ремешках и цветастым бумажным веером, что свисал на шелковом шнурке с его шеи. В руках коротышка держал четырехугольный лакированный горшок, в котором произрастала крошечная сосна, словно перенесшаяся на московский вокзал напрямик из царства лилипутов»²³⁹.

Этот мотив несочетаемости, неуместности постоянно сопровождает в «фандоринском корпусе» все упоминания о японской культуре. Как отмечает А.В. Казачкова, «Акунин²⁴⁰ нередко сталкивает азиатское и европейское мировоззрение для создания комического эффекта. В цикле есть много эпизодов, где Маса, следуя этикету и правилам приличия своей страны, ставит себя или своего господина в неловкое положение, а читатель благодаря этому узнает что-то новое о правилах поведения и нормах допустимого в азиатской культуре того времени»²⁴¹.

Эта постоянно описываемая автором неуместность часто упоминается при обращении к бытовым привычкам самого Фандорина и Масы — на Анисия Тюльпанова, героя повестей «Пиковый валет», «Декоратор» и рассказа «Скарпея Баскаковых» большое впечатление производят различные виды физических упражнений, проделываемых его начальником, манера купаться в ледяной воде, экзотическая еда и прочие «японские» привычки. Тот же лейтмотив неуместности сопровождает соприкосновение японского и российского миров, описанного в романе «Алмазная колесница» — прибывший в Японию Фандорин многократно удивляется различным странным привычкам и обычаям окружающих его японцев. Столкновение Востока и Запада становится своеобразным инструментом игры с читателем:

²³⁹ Акунин Б. Смерть Ахиллеса. — М.: Захаров, 2002. — С. 15.

²⁴⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²⁴¹ Казачкова А.В. Философско-эстетический контекст детективного цикла Бориса Акунина об Эрасте Фандорине: диалог Востока и Запада // Вестник Нижегородского университета имени Н.И. Лобачевского. — 2013. — № 1(2). — С. 127.

«Японист Чхартишвили²⁴² ведет двойную игру, предлагая читателю выбрать наиболее приемлемый для него культурный код: западный или восточный»²⁴³.

Одни и те же ситуации, обыгрываемые в текстах «фандоринского корпуса», могут быть прочитаны в двух измерениях: «по-западному» и «по-восточному». Япония, таким образом, предстает как страна чуждых, невероятных традиций, настолько удивительных и чудовищных, что русскому человеку чрезвычайно сложно с ними освоиться и их понять. Это обыграно и при первом возникновении в «фандоринском корпусе» героя-японца: на корабле «Левиафан» в одноименном романе героя-японца подозревают в убийстве, абсолютно не понимая истинной мотивации его действий: ему стыдно признать, что он, представитель самурайского сословия, получает медицинское образование и обманывает своих родителей.

Таким образом, одним из вариантов проявления сквозного культурного кода Японии является двойственность, постоянно проявляющая себя как альтернативный код прочтения ситуации. Пребывание в Японии преобразило Фандорина в неординарного человека, наделенного практически сверхъестественными способностями. В трех «до-японских» романах — «Азазель», «Турецкий гамбит» и «Левиафан» упоминается исключительный интеллект Фандорина и его уникальная способность выигрывать в любой азартной игре. Вернувшийся из Японии Фандорин овладел уникальным искусством «крадущихся» — клана синоби, которое позволяло ему практически бесшумно передвигаться, прыгать с небывалой высоты, совершать немислимые кульбиты и пр.: «Боком молодой человек пристроился на узком карнизе, ногой уперся в бюст одной кариатиды, рукой ухватился за крепкую шею другой. Немного поворочался и застыл, то есть,

²⁴² Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²⁴³ Сорокин С.П. Бинарность Фандорина, или пересечение восточной и западной традиций в контексте «Фандоринского цикла» Б. Акунина // Ярославский педагогический вестник. — 2011. — № 1. — Т. 1. — С. 264.

согласно науке японских ниндзя, “крадущихся”, превратился в камень, воду, траву. Растворился в ландшафте»²⁴⁴. В «Алмазной колеснице» описаны совершаемые синоби убийства, когда человек убивает одним прикосновением пальца, даже не заметным жертве.

Эраст Петрович Фандорин оказывается героем, в котором соединяется восточное и западное, две противоположных и притягивающихся друг к другу традиции. «Главный герой — это интеграция (или переплетение) двух культурно-исторических традиций: западной (европейской) и восточной, в орбиту которых как раз и вовлечены акунинские компоненты. Образ Фандорина в связи с этим — это демонстрация проблемы Восток-Запад: существование в человеке диаметрально противоположных полюсных начал»²⁴⁵. В свете этого уникальной и совершенно не характерной для классического детективного паттерна оказывается роль Масы: по отношению к своему патрону он нередко выступает в позиции учителя. Фандорин регулярно занимается так называемым «рэнсю» — тренировкой с участием Масы, где Маса выступает именно в роли тренера: «Камердинер Эраста Петровича сидел в условленном месте, под деревянным мостом, думал о превратностях судьбы и ждал. Когда появится Сэмуси, господин завоюет по собачьей — Маса сам его учил. Целый час делали рэнсю на два голоса, пока в консульство не пришли от соседей и не сказали, что будут жаловаться в полицию на русских, если те не перестанут мучить бедного песика. Рэнсю пришлось закончить, но у господина получалось уже вполне прилично»²⁴⁶.

«Рэнсю» упоминается в большом количестве произведений как тренировка в принципе: этим словом называется любая физическая тренировка, в которой Маса выступает как спарринг-партнер Фандорина. «— Рэнсю! — рывкнул Фандорин едва поспевавшему за ним слуге.

²⁴⁴ Акунин Б. Смерть Ахиллеса. — М.: Захаров, 2002. — С. 107.

²⁴⁵ Сорокин С.П. Бинарность Фандорина, или пересечение восточной и западной традиций в контексте «Фандоринского цикла» Б. Акунина // Ярославский педагогический вестник. — 2011. — № 1. — Т. 1. — С. 265.

²⁴⁶ Акунин Б. Алмазная колесница. — М.: Захаров, 2003. — С. 78.

— Какое рэнсю, господин?

— Бег по потолку.

— Хэ, — удивился Маса. — Все так серьезно?

<...>

“Бегом по потолку” называлось упражнение, предписывавшее с разгона как можно выше взбежать по стене, оттолкнуться и, сделав сальто, приземлиться на ноги. Чтобы избавиться от раздражения, Эрасту Петровичу пришлось исполнить этот непростой трюк трижды — лишь после этого душевная гармония начала восстанавливаться. Еще четверть часа он попрактиковался в бесшумном ползании по темному гостиничному коридору. Мимо три раза прошли постояльцы, дважды горничные — и не заметили змеящуюся по полу черную фигуру. Такая тренировка — в условиях, приближенных к боевым, — еще и закаляла нервы: если бы Фандорина обнаружили, произошел бы конфуз и скандал, а для благородного мужа нет ничего страшнее, чем оказаться в жалком положении»²⁴⁷.

Практически во всех текстах цикла упоминается учительная роль Масахиро по отношению к Фандорину и в других жизненных аспектах: он часто принимает учительную, назидательную роль, в особенности в отношении женщин — в этой области он считает себя исключительным экспертом. С другой стороны, при Фандорине он выполняет роль камердинера, слуги: помогает ему одеваться, подносит еду и пр.: «В номере, просторном и богато обставленном, постоялец повел себя весьма необычно. Он разделся догола, перевернулся вниз головой и, почти не касаясь стены ногами, десять раз отжался от пола на руках. Слугу-японца поведение господина ничуть не удивило. Приняв от коридорного два ведра, наполненные колотым льдом, азиат высыпал аккуратные серые кубы в ванну, налил туда холодной воды из медного крана и стал ждать, пока коллежский ассессор закончит свою диковинную гимнастику.

²⁴⁷ Акунин Б. Черный город. — М.: Захаров, 2014. — С. 46.

Минуту спустя раскрасневшийся от эзерциций Фандорин вошел в ванную комнату и решительно опустил в устрашающую ледяную купель.

— Маса, достань вицмундир. Ордена. В бархатных коробочках. Поеду представляться князю»²⁴⁸.

При этом слуга может указывать господину: помогая ему одеваться и готовя для него еду, он одновременно демонстрирует ему, что и как необходимо делать: «— К самому императорскому наместнику, вашему новому господину? — почтительно спросил Маса. — Тогда я достану и меч. Без меча никак невозможно. Одно дело — господин русский посол в Токио, которому вы служили раньше, с ним можно было не церемониться. И совсем другое — губернатор такого большого каменного города. Даже и не спорьте.

Он отлучился и вскоре вернулся с парадной чиновничьей шпагой, благоговейно неся ее на вытянутых руках.

Очевидно поняв, что спорить бесполезно, Эраст Петрович только вздохнул»²⁴⁹.

В традиции классического английского детектива ассистент сыщика является его другом, равным ему по статусу человеком. Масахиро, в отличие от Уотсона и Гастингса, добровольно возлагает на себя статус «погробного должника» Эраста Петровича: «— Теперь вы на всю жизнь его ондзин. В русском языке, к сожалению, нет такого слова. — Он подумал немного. — Погробный благодетель. Так можно сказать?

— П-погробный? — вздрогнул Фандорин.

— Да, до самого гроба. А он ваш погробный должник. Вы ведь не только спасли его от смерти, но и уберегли от несмываемого позора. За такое у нас принято платить наивысшей признательностью, даже самой жизнью»²⁵⁰.

²⁴⁸ Акунин Б. Статский советник. — М.: Захаров, 2018. — С. 33.

²⁴⁹ Там же.

²⁵⁰ Акунин Б. Алмазная колесница. — М.: Захаров, 2003. — С. 177.

Масахиро Сибата становится носителем японского культурного кода, за счет которого обеспечивается «андрогинность» текстов Б. Акунина²⁵¹. Это тоже существенно отличает его от таких ассистентов детектива, как доктор Уотсон и капитан Гастингс.

Интересно, что японский культурный код также является ключом к игре с читателем. Часть феноменов японской культуры, уже известных современному читателю под заимствованными названиями, автор не называет принятыми сегодня именами — так, в отрывке, процитированном выше, «крошечная сосна» — это известное сегодня и в России искусство бонсай. Далее во многих текстах эта стратегия продолжается. Например, в рассказе «Из жизни щепок» из цикла «Нефритовые четки» широко распространенное в современной России японское блюдо суши названо рисовыми колобками (в других текстах это наименование также используется). Упоминание о борьбе сумо есть в повести «Перед концом света», и оно также не названо привычным именем: «А в стране Японии есть борьба такая. Толстяки борются. Каждый, будто шар. Выйдут на круг и животами толкаются. Кто ловчей пихнется, тот и победил»²⁵². Б. Акунин²⁵³ специально отграничивает «ту» Японию, мир, чуждый и непонятный русскому человеку конца XIX в., от современной, отчасти проникшей в массовую культуру Японии. Помимо этого, намеренное не-называние японских культурных феноменов является инструментом своеобразной игры с читателем: «Удовольствие от текстов Бориса Акунина²⁵⁴ связано с эффектом знакомости. Автор создает свои произведения из прецедентных

²⁵¹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²⁵² Акунин Б. Нефритовые четки. — М.: Захаров, 2007. — С. 488.

²⁵³ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²⁵⁴ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

текстов, хорошо известных читателю (например, русская классика), следуя этой логике, можно сказать, что и героя своего он тоже создает из “знаковых”, легко считываемых персонажей, архетипов, культурно-исторических типов, которые не нарушают интеллектуальный комфорт читающего. Читатель получает удовольствие от текста (вспомним удовольствие от текста Ролана Барта), видя хорошо знакомые «архетипические» образы денди, джентльмена и т. п. Если идти шире, любой думающий человек думает не только о себе, о других людях, но и о том, где он живет, о месте пересечения Востока и Запада, которым и оказывается творчество Бориса Акунина²⁵⁵ и сам герой»²⁵⁶.

Упоминания о героях-японцах, японской пище и обычаях включают японский культурный код на уровне системы персонажей и деталей повествования. Более интересным и глубоким проявлением сквозного интертекста Японии является обращение к миромоделирующим категориям японского мира, сформированное через автоинтертекст. По утверждению самого Б. Акунина²⁵⁷, точнее — Григория Чхартишвили²⁵⁸, являющегося автором научно-популярного исследования «Писатель и самоубийство», основополагающей категорией японского мира, японского восприятия жизни является эстетика смерти. «Вот японская логическая цепочка.

Смерть — самое красивое, что есть в человеческой жизни.

Самый красивый вид смерти — самоубийство.

Самое красивое из самоубийств — харакири»²⁵⁹.

²⁵⁵ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²⁵⁶ Сорокин С.П. Бинарность Фандорина, или пересечение восточной и западной традиций в контексте «Фандоринского цикла» Б. Акунина // Ярославский педагогический вестник. — 2011. — № 1. — Т. 1. — С. 267.

²⁵⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²⁵⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²⁵⁹ Чхартишвили Г.Ш. Писатель и самоубийство. — М.: Захаров, 2019. — С. 71.

В «японском мире», в отличие от «европейского», смерть воспринимается не как ужасающее событие, о котором предпочитают не думать, по принципу «пока мы есть — смерти нет, она придет — нас не будет», а как некая кульминация жизни, в том числе и эстетическая. Отсюда явствует вполне обоснованная логика — красива не та смерть, которую человек не контролирует (от болезни, несчастного случая, когда он не владеет собственным телом и не может позаботиться о красоте восприятия его трупа после смерти), а та, которую он контролирует целиком и полностью — то есть самоубийство.

В этом отношении интересно произведение, посвященное самоубийцам, — роман «Любовница смерти», в котором рассказывается о «клубе самоубийц», группе людей, последовательно совершающих суицид. Любопытно, что их манера ухода из жизни обставлена «по-японски» в отношении предсмертных ритуалов: все члены кружка самоубийц — поэты, они оставляют предсмертные записки в виде стихотворений, посвященных смерти, что, согласно описанию «самоубийства по-японски» Чхартишвили²⁶⁰, составляет часть ритуала — самурай накануне харакири оставляет прощальное хокку, сдержанное, без лишних эмоций и аффектаций²⁶¹. Смысловая связь двух книг — «Любовницы смерти», впервые опубликованной в 2001 г., и «Писателя и самоубийства», опубликованной в 1999 г., просматривается через цитацию одного и того же хокку: в «Писателе и самоубийстве» при описании ритуала харакири указано: «Сесть к лаковому столику и написать прощальное трехстишье. <...> Стихотворение не должно быть поэтическим шедевром, сегодня не до тщеславия. Что-нибудь простое, спокойное и мужественное, без аффектации:

Жизнь

Всего лишь сон,

²⁶⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²⁶¹ Чхартишвили Г.Ш. Писатель и самоубийство. — М.: Захаров, 2019. — С. 69.

Увиденный во сне»²⁶².

То же самое хокку цитирует Эраст Петрович, говоря с Машей-Коломбиной, при этом стихотворение приводится с некоторым изменением, но так как оно цитируется Машей по памяти, можно допустить, что эти искажения внесла она: «Оказывается, я ничего не знаю. Кто я, зачем живу и вообще — что такое жизнь. Гэндзи однажды процитировал какого-то древнего японца, который сказал: “Жизнь — это сон, увиденный во сне”»²⁶³. Хокку обыгрывает название пьесы Кальдерона «Жизнь есть сон» и апеллирует к притче о мудреце Чжуан Цзы, увидевшем во сне бабочку, которой снится, что она — мудрец.

В тексте «Любовницы смерти» присутствует также прямая переключка с декларируемой Б. Акуниным²⁶⁴ чертой японской культуры — эстетизацией физиологии, восприятия всех деталей смерти, в том числе распоротого живота, вываливающихся кишок и пр. как эстетически прекрасных. В романе один из героев, врач по образованию, сочиняет стихотворение, прославляющее физиологическую эстетику самоубийства:

Когда взрезает острый скальпель
Брюшную полость юной дамы.
Что проглотила сто иголок,
Не вынеся любовной драмы,
Не знаешь, плакать иль смеяться,
От чувства странного дрожа:
Так человеческий желудок
Похож на мокрого ежа.
Когда вскрываешь черепную
Коробку юнкера, который,

²⁶² Там же. — С. 70.

²⁶³ Акунин Б. Любовница Смерти. — М.: Захаров, 2001. — С. 18.

²⁶⁴ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

Бордель впервые посетив,
Суд над собой исполнил скорый,
Найдешь среди каши омертвелой
То, что искал. Чудесный вид:
Свинца кусочек в надбугорье,
Как жемчуг, матово блестит²⁶⁵.

В книге «Писатель и самоубийство» Чхартишвили²⁶⁶ цитирует рассказ «Патриотизм» Юкио Мисимы, переведенный им же самим: «Когда поручик довел лезвие до правой стороны живота, клинок был уже совсем неглубоко, и скользкое от крови и жира лезвие почти вышло из раны. К горлу вдруг подступила тошнота, и поручик хрипло зарычал. От спазмов боль стала еще нестерпимей, края разреза разошлись, и оттуда полезли внутренности, будто живот тоже рвало. Кишкам не было дела до мук своего хозяина. Здоровые, блестящие, они жизнерадостно выскользнули на волю. Голова поручика упала, плечи тяжело вздымались, глаза сузились, превратившись в щелки, изо рта повисла нитка слюны. Золотом вспыхнули эполеты мундира»²⁶⁷. Разбирая этот фрагмент текста, Чхартишвили²⁶⁸ отмечает, что в европейских категориях эстетики и восприятия красоты и некрасивости ничего прекрасного в описанной картине нет: эполеты — это красиво, а кишки — это некрасиво. Для японца же, в отличие от европейца, красивым является тело, его физиологическая, внутренняя часть.

Герои «Любовницы смерти» уходят из жизни один за другим, повинувшись «знаку» Смерти, которого они ожидают с нетерпением. При этом в их смерти совершенно нет эстетики — описание трупов, найденных после самоубийства, подчеркнуто отвратительное: «Никиша лежит на полу. На шее

²⁶⁵ Акунин Б. Любовница Смерти. — М.: Захаров, 2001. — С. 55.

²⁶⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²⁶⁷ Чхартишвили Г.Ш. Писатель и самоубийство. — М.: Захаров, 2019. — С. 69.

²⁶⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

синяя борозда, глаза выпучены, язык весь огромный, распухший, во рту не помещается. И запах чудовищный! Петя затрясся, клацая зубами»²⁶⁹. Та же антиэстетика встречается и в описании смерти девушки-медиума Офелии: «Служитель сдернул грязно-серую, с тошнотворными пятнами простыню, и я увидела худенькое тельце, вытянувшееся на узком, оцинкованном столе, заострившееся личико, знакомую оцепенелую полуулыбку на бескровных губах. Офелия лежала совсем нагая; ее тонкие ключицы, ребра, острые бедра проступали сквозь голубоватую кожу; руки были сжаты в крошечные кулачки. В первый миг труп показался мне похожим на ошипанного цыпленка»²⁷⁰.

Смерти героев «Любовницы смерти» контрастируют с эстетически прекрасной смертью героини «Алмазной колесницы» — Мидори, возлюбленной Эраста Петровича. На протяжении многих произведений упоминается, что Фандорина преследует жуткая и прекрасная картина — наполовину сожженное, наполовину целое женское лицо. При этом из «Алмазной колесницы» читатель узнает, что эта картина являет собой ложную эстетизацию смерти: Мидори не была мертва, а инсценировала свою гибель по указанию своего отца. Также и члены «клуба самоубийц» оказываются ложными самоубийцами: Фандорин доказывает, что на них преднамеренно оказывали психологическое давление и доводили их до смерти. Это не была смерть «по-японски» — добровольный уход из жизни под полным контролем субъекта.

Эстетизация физиологического аспекта смерти представлена также в «Декораторе» — дневники главного героя, перебравшегося в Россию Джека-Потрошителя, переполнены воспеванием вскрытых им тел и внутренних органов, что, впрочем, опять-таки воспринимается как чуждое, чудовищное и неприятное для восприятия.

²⁶⁹ Акунин Б. *Любовница Смерти*. — М.: Захаров, 2001. — С. 207.

²⁷⁰ Там же. — С. 241.

В корпусе текстов об Эрасте Фандорине присутствует также стилизация японской пьесы — в романе «Весь мир театр» упоминается пьеса, сочиненная Эрастом Петровичем для театра «Ковчег». Пьеса называется «Две кометы в беззвездном небе», и в ней рассказывается о любви гейши и ниндзя-синоби, которые в конце совершают двойное самоубийство. Гейша Идзуми делает «женское харакири», также описанное в «Писателе и самоубийстве» — вонзает кинжал себе в горло. Этот фрагмент контрастирует с антиэстетическими описаниями самоубийц из «клуба самоубийц» в «Любовнице смерти».

Японский сквозной культурный код корпуса текстов об Эрасте Фандорине имеет несколько уровней проявления. Первый, наиболее очевидный, — это упоминание различных феноменов японской культуры, появление в тексте героев-японцев, а также выбор Японии как места действия. В этом случае постоянно упоминается несочетаемость, неуместность восточного с точки зрения западного и наоборот, западного с точки зрения восточного.

Далее, упоминание о японских реалиях — расхожих образах Японии (суши, саке, икебана, сумо, бонсай и пр.) — выступает в качестве инструмента игры с читателем: автор не называет указанный феномен в тексте прямо, и читателю предлагается угадать, о какой из популярных «визитных карточек» Японии в данном случае идет речь.

Наконец, через автоаллюзии и автоцитацию проявляется отсылка к одной из базовых миромоделирующих категорий японского мира — эстетизации смерти. Используя явные и скрытые отсылки к своему исследованию «Писатель и самоубийство», Акунин-Чхартишвили²⁷¹ привносит японскую философию суицида в тексты, в которых упоминаются самоубийства и самоубийцы.

²⁷¹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

Иными словами, внедрение японского культурного кода в «Новый детективъ» стало возможным именно благодаря введению героя-японца, который, начиная с четвертого произведения в цикле, постоянно присутствует рядом со своим господином.

Масахиро Сибата является носителем японского культурного кода и в плане взаимоотношений с Фандориным. Свое сотрудничество с ним он воспринимает как служение, миссию. В романе «Весь мир — театр» он формулирует свое понимание вопроса следующим образом: «Мужчина-герой посвящает свою жизнь служению какой-нибудь идее. Чему или кому он при этом служит — неважно. У героя могут быть жена и дети, но лучше обойтись без этого. Печальна участь женщины, связавшей свою судьбу с героем. Еще жальче детей. Страшно расти, чувствуя, что отец всегда готов тобою пожертвовать ради своего служения. — Маса горько вздохнул. — Другое дело, если ты негерой. Такой мужчина выбирает семью и служит ей. Геройствовать ему нельзя. Это все равно что самурай предаст своего сюзерена ради того, чтобы покрасоваться перед публикой.

Фандорин внимал с интересом. Масыны философствования иногда бывали любопытны.

— Чему же служишь ты?

Японец поглядел на него с обидой и изумлением.

— Вы еще спрашиваете? Тридцать три года назад я выбрал вас, господин. Один раз и на всю жизнь. Женщины иногда — довольно часто — скрашивают мое существование, но я не обещаю им многого и никогда не связываюсь с теми, кто ожидает от меня верности. У меня уже есть кому служить, отвечаю им я»²⁷².

Верность Масы господину достигает своего апофеоза в «Не прощаюсь»: верный вассал в течение четырех лет старается вылечить впавшего в кому после выстрела в голову («Черный город») Фандорина: «—

²⁷² Акунин Б. Весь мир театр. — М.: Захаров, 2015. — С. 255.

Это называется “кома”, — объяснил японец попутчикам. — Греческое слово. Значит “глубокий-глубокий сон”. Господин глубоко-глубоко спит уже четвертый год. Проспал войну, проспал революцию»²⁷³. Этот период жизни Эраста Петровича совпадает с наиболее значимыми переменами в истории России, и с 1914 по 1918 гг. Фандорин находится в коме. Читатель может лишь догадываться, какого труда стоит Масахиро обеспечить жизнедеятельность его господина на протяжении этих непростых лет. В романе «Не прощаюсь» Фандорин погибает, и Маса мстит за его смерть: «Это всхрипнул Ревазов. Он схватился рукой за горло, выдернул маленькую иголку, изумленно на нее уставился, показал пальцем куда-то вниз, но ничего не сказал, а повалился грудью на подоконник.

Механически проследив за указующим перстом, Скукин увидел под окном, на набережной, узкоглазого господина в клетчатом костюме. Узнал, тихонько вскрикнул.

Азиат держал у рта трубку, так что они со Скукиным были похожи на дуэт флейтистов.

Что-то укололо комкору переносицу. Глаза скозились один к другому и возмущенно вытаращились на невесть откуда взявшуюся иголку.

Внизу, на эспланаде, Маса приподнял канотье и поклонился. Дождаться, когда умирающий рухнет, он не стал. Скукин еще качался на каблуках, еще разевал рот, а японец уже шел прочь, глядя на озеро»²⁷⁴.

Миссия завершается со смертью господина — Масахиро из самурая превращается в ронина. Его новому статусу посвящен роман «Просто Маса», который по хронологии является последним — в вышедшей в 2023 г. «Яме» описываются события более раннего периода. В романе «Просто Маса» Масахиро становится сыщиком сам, проводит расследование, руководствуясь жизненными принципами своего господина: «И если осиротевший самурай не взрезал себе живот, он становится ронином, бесцельным и бесприютным

²⁷³ Акунин Б. Не прощаюсь. — М.: Захаров, 2018. — С. 17.

²⁷⁴ Там же. — С. 314.

бродягой. Великая мудрость жизни, однако, состоит в том, что уважающий себя человек любую судьбу может превратить в Путь»²⁷⁵.

Последнее также является исключительной новацией Б. Акунина²⁷⁶: в детективных циклах Конан Дойля и А. Кристи ассистенты сыщика пробуют проводить собственное расследование (например, «Пустой дом» Конан Дойля, где доктор Уотсон пытается расследовать смерть Рональда Адэра, также применяя приемы Шерлока Холмса, причем неудачно), однако это «эрзац-расследование» призвано ярче показать силу интеллекта реального сыщика, который в итоге включается в расследование и завершает его. Масахиро самостоятельно ведет расследование и реализует его до конца, опираясь лишь на воспоминания о своем господине.

В «Просто Маса» выясняется подлинная история Масахиро: его расследование ведет его не только к поиску преступника, но и к истории его семьи. Параллельно обширной истории рода Фандориных, развитой в сверхцикле об ЭрASTE Петровиче, в «Просто Маса» начинается развитие истории рода Сибаты. Маса оказывается сыном знаменитого японского бандита Тацумасы, благородного разбойника, создателя школы бандитского мастерства. В романе «Просто Маса» отсутствует Фандорин (есть только вставная новелла-воспоминание о проведении расследования), что делает детектив еще более необычным: завершающий роман цикла лишен его центрального героя.

Масахиро как носитель японской культуры становится источником «андрогинности» текстов «Нового детектива», связывающей цикл с творчеством Б. Акунина²⁷⁷ как переводчика и специалиста по японской культуре. Это размыкает границы сверхтекста еще более широко, позволяя

²⁷⁵ Акунин Б. Просто Маса. — М.: Издательство АСТ, 2020. — С. 99.

²⁷⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²⁷⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

вписать в него книги К. Абэ, Ю. Мисимы и других авторов, тексты которых переводил Г. Чхартишвили²⁷⁸. В корпусе переводов, выполненных Чхартишвили, наиболее обширно представлено творчество Мисимы: в переводе Чхартишвили²⁷⁹ на русском языке опубликованы рассказы «Патриотизм», «В середине лета», «Море и закат», романы «Золотой храм» и «Исповедь маски», пьесы «Маркиза де Сад», «Мой друг Гитлер», «Надгробие Комати», «Парчовый барабан», «Ханьданьская подушка», а также эссе «Солнце и сталь». Обширный очерк о жизни и смерти Юкио Мисимы включен автором в книгу «Писатель и самоубийство».

Многие мотивы из книг Мисимы нашли отражение в текстах об ЭрASTE Фандорине. Так, главный герой романа «Золотой храм» в переводе Чхартишвили²⁸⁰ сокрушается о своем недостатке — заикании: «Неудивительно, что заикание воздвигало стену между мной и окружающим миром. Труднее всего давался мне первый звук слова, он был вроде ключа от той двери, что отделяла меня от остальных людей, и ключ этот вечно застревал в замочной скважине. Все прочие свободно владели своей речью, дверь, соединяющая их внутренний мир с миром внешним, всегда была нараспашку, и вольный ветер гулял туда и обратно, не встречая преград. Мне же это раз и навсегда было заказано, мне достался ключ, изъеденный ржавчиной.

Заика, сражающийся с первым звуком слова, похож на птичку, бьющуюся в отчаянных попытках вырваться на волю из силка — силка собственного “я”. В конце концов птичка вырвется, но будет уже поздно. Иногда, правда, мне казалось, что внешний мир согласен ждать, пока я бьюсь

²⁷⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²⁷⁹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²⁸⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

и трепещу крылышками, но, когда дверь удавалось открыть, мгновение уже утрачивало свою неповторимую свежесть. Оно увядало, блекло... И мне стало казаться, что иначе и быть не может, — поблекшая, подгнившая реальность в самый раз подходит такому, как я»²⁸¹. Именно на первом звуке слова заикается Эраст Петрович Фандорин: «б-будет», «г-государь», «к-квартирует» и т.д. Эту свою особенность, приобретенную после взрыва на свадьбе, описанного в романе «Азazelь», герой трактует как «инвалидство»: «Опять заикаюсь, вдруг понял он. Совсем без инвалидства нельзя? Ладно, лучше заикаться с энергией Ки, чем разливаться соловьем из кресла-каталки»²⁸².

Помимо этого, коллизия «Золотого храма» (концепция спрятанной от глаз красоты, не видной глазу) коррелирует с философией красоты, описанной в «Весь мир театр»: «Элиза представляла, что она — живое воплощение изысканнейшего из искусств, самоотверженная служительница «югэна», японского идеала неявной красоты. Понять эту концепцию было непросто: в чем смысл Красоты, если она себя прячет от взглядов, укутывается в покрыва? ... Югэн всегда невидим! Сокрыта красота! Сорвать ее покрыва — лишь тайну погубить»²⁸³.

Таким образом, внедрение в «Новый детективъ» в качестве одного из главных героев представителя другой культуры позволяет автору сформировать текст, органично соприкасающийся с двумя культурами, соединяющий в себе мотивы как европейской, так и японской культуры и литературы. Масахиро Сибата становится не просто ассистентом сыщика, а своеобразным «мостом» между культурами, человеком, который привносит в западный мир идеалы Востока, но и сам, в свою очередь, проникается идеалами Запада.

²⁸¹ Мисима Ю. Золотой храм / Пер. с японского Г.Ш. Чхартишвили. — М.: Азбука, 2023. — С. 8.

²⁸² Акунин Б. Не прощаюсь. — М.: Захаров, 2018. — С. 61.

²⁸³ Акунин Б. Весь мир театр. — М.: Захаров, 2015. — С. 53, 244.

Как уже упоминалось выше, центром детективного текста является смоделированная автором ситуация преступления — ограбления, убийства, мошенничества и пр. В этой ситуации присутствует преступник (разыскиваемый сыщиком) и жертва (жертвы). В зависимости от интенции детективного нарратива, автор произведения может привлечь внимание к жертве, описав ее как положительного, заслуживающего сочувствия человека, а также сфокусировать внимание на преступнике, показывая его как безнравственного и безжалостного человека. Встречаются также и коллизии обратного характера: преступник может изображаться в тексте как положительный персонаж, а жертва — как отрицательный. Это, как правило, провоцирует разрешение в тексте некоей нравственной проблемы: сыщик может принять решение не выдавать истинного преступника официальным властям («Убийство в Восточном экспрессе» А. Кристи, «Голубой карбункул» А. Конан Дойля и др.).

«Фандоринский корпус» в отношении изображения преступников и жертвы отличается нетипичной для классического детектива мегаломанией. В подавляющем большинстве произведений, включенных в цикл об ЭрASTE Фандорине, преступником является человек, не просто совершивший убийство либо мошенничество, а некий злой гений, на счету которого десятки и даже сотни жертв, сравнимый с профессором Мориарти из «Приключений Шерлока Холмса». Так, в первом романе цикла, «Азазель», Фандорин выходит на след разветвленной тайной организации, основанной на системе «эстернатов» — школ для одаренных детей. «Я могу спасти не горстку сирот, я могу спасти человечество. Пусть не при жизни, пусть через двадцать, тридцать, пятьдесят лет после моей смерти. Это мое призвание, это моя миссия. Каждый из моих детей — драгоценность, венец мироздания, рыцарь нового человечества. Каждый принесет неоценимую пользу, изменит своей жизнью мир к лучшему. Они напишут мудрые законы, откроют тайны природы, создадут шедевры искусства. И год от года их становится все больше, со временем они преобразуют этот мерзкий, несправедливый,

преступный мир! <...> За сорок лет педагогической деятельности я вывела на путь шестнадцать тысяч восемьсот девяносто три человека. Разве вы не видите, как стремительно в последние десятилетия развиваются наука, техника, искусство, законотворчество, промышленность? Разве вы не видите, что в нашем девятнадцатом столетии, начиная с его середины, мир вдруг стал добрее, разумнее, красивее? Происходит настоящая мирная революция. И она совершенно необходима, иначе несправедливое устройство общества приведет к иной, кровавой революции, которая отбросит человечество на несколько веков назад. Мои дети каждодневно спасают мир. И погодите, то ли еще будет в грядущие годы»²⁸⁴. Организация «Азазель», созданная леди Эстер, ставила себе цель захватить мир во имя добра, но не гнушалась устранением тех, кто мешает триумфальному пути воспитанников эстернатов. Вычислив организатора, юный Эраст Петрович обрушивает планы по захвату мира. Жертвами «азазелей» становятся бесполезные прожигатели жизни, представители «золотой молодежи», с самоубийства одного из которых и начинается роман.

В следующем романе цикла, «Турецкий гамбит», преступник — Анвар-эфенди — оказывается виновником смерти нескольких тысяч русских солдат и офицеров: «давайте подсчитаем ущерб, нанесенный нам деятельностью господина Анвара. ... Из-за роковой путаницы с шифровкой наша армия занимает никому не нужный Николаполь, а тем временем корпус Осман-паши беспрепятственно входит в пустую Плевну, сорвав нам все наступление. Вспомним обстоятельства той загадочной истории. Шифровальщик Яблоков совершает тяжкий проступок, оставив на столе секретную депешу. Почему Яблоков это сделал? Потому что его потрясла весть о неожиданном приезде невесты, госпожи Суворовой.

<...>

²⁸⁴ Акунин Б. Азазель. — М.: Захаров, 1998. — С. 280.

— А кто сообщил Яблокову о приезде невесты? Журналист д'Эвре. Когда обезумевший от радости шифровальщик умчался прочь, достаточно было переписать шифровку, заменив в ней “Плевну” на “Никополь”.

<...>

— Далее вспомним историю с мифическим Али-беем, у которого д'Эвре якобы брал интервью. Это “интервью” обошлось нам в две тысячи убитых, и теперь русская армия застряла под Плевной уже всерьез и надолго»²⁸⁵.

Жертвами Анвара-эфенди выступают не только абстрактные солдаты, но и персонажи «Турецкого гамбита», изображаемые вполне сочувственно: полковник Лукан, журналист Маклафлин, герой «Азазель», вновь возникший в «Турецком гамбите», — Ипполит Зуров и т.д. Анвар-эфенди — не просто убийца, он, как и леди Эстер, интриган и кукловод, стремящийся к власти. Леди Эстер погибает от взрыва «адской машины», но автор оставляет простор для альтернативного толкования: «Обыск в потайном подвале эстернатского флигеля не дал никаких результатов. Бомба неизвестного устройства произвела мощный, компактный взрыв, почти не повредивший дом, но начисто уничтоживший подземелье. От архива ничего не осталось. От леди Эстер тоже — если не считать окровавленного обрывка шелкового платья»²⁸⁶. Труп леди Эстер не найден, а убийство невесты Эраста Петровича с помощью бомбы, явно рассчитанной на то, чтобы уничтожить и самого Эраста Петровича, позволяет предположить, что главный организатор преступлений остался жив, но ушел «в тень». Анвар-эфенди, подобно леди Эстер, также погибает — стреляет в себя. При этом окончательно уничтожить дело всей жизни обоих злодеев Фандорину не удастся: так, в «Турецком гамбите» эксплицитно указывается, что Анвару-эфенди блестяще удалась задуманная им комбинация: «Мир ч-чересчур хороший, — ответил

²⁸⁵ Акунин Б. Турецкий гамбит. — М.: Захаров, 2005. — С. 280.

²⁸⁶ Акунин Б. Азазель. — М.: Захаров, 1998. — С. 320.

он. — Европа его не признает. Анвар отлично п-провел свой гамбит, а я проиграл. Мне дали орден, а надо бы под суд»²⁸⁷.

Уже в двух первых романах серии обнаруживается сходство Эраста Петровича Фандорина с такими героями массовой культуры, как, например, Джеймс Бонд. Герой Яна Флеминга, как и Эраст Петрович, постоянно противостоит «сверхзлодеям», мозговому центру разветвленной организации, с которой он, как правило, справляется в одиночку. Далее, в «Левиафане», Б. Акунин²⁸⁸, на первый взгляд, возвращается к классической детективной модели. Представлена характерная для детективов «герметичная» ситуация: герои находятся на корабле, преступником является один из пассажиров первого класса, а усилиями представителя официальной полиции комиссара Гоша все подозреваемые сосредоточены в одном салоне. Перед читателем предстает классическая модель, в которой преступником является один из известного заранее круга персонажей, а автор, следя за ходом расследования, отмечает подозреваемых одного за другим. Однако и в этом случае Фандорину противостоит некий сверхзлодей. Аферистка Мари Санфон только в момент похищения платка погубила одиннадцать человек, а ее сообщник лейтенант Ренье планировал уничтожить всех пассажиров корабля: «Мы спали мирным сном в своих каютах, — с раширенными от ужаса глазами шептала Кларисса Стамп, — а *этот человек* тем временем вел корабль прямо на скалы. Представляете, что было бы дальше? Душераздирающий скрежет, толчок, треск разодранной обшивки! От удара падаешь с кровати на пол и в первый миг ничего не можешь понять. Потом крики, топот ног. Пол все больше и больше кренится на сторону. И самое страшное: пароход все время двигался, а теперь остановился!»²⁸⁹. Мари Санфон остается в живых, однако ее сообщник Ренье погибает: в рамках

²⁸⁷ Акунин Б. Турецкий гамбит. — М.: Захаров, 2005. — С. 289.

²⁸⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²⁸⁹ Акунин Б. Левиафан. — М.: Захаров, 2020. — С. 280.

текста снова представлена смерть злодея, который мечтал о неслыханном богатстве и готов был погубить ради этого тысячи людей.

В «Смерти Ахиллеса», следующей за «Левиафаном», противником Фандорина оказывается наемный убийца высокого класса — Ахимас фон Вельде, фигурировавший еще в «Азазеле». В рамках основного сюжета «Смерти Ахиллеса» расследуется смерть одного человека — государственного деятеля, «белого генерала» Михаила Соболева, однако автор вводит в текст предысторию Ахимаса (главы «Скировск», «Евгения», «Мэтр Ликоль», «Троица»), из которой явствует, что на счету наемного убийцы немало количество жертв. Максимально безнравственным наемный убийца предстает в главе «Мэтр Ликоль», рассказывающей о том, как он с помощью серии убийств и умело продуманной стратегии спасает от суда маньяка-педофила, который насилует и убивал детей. Герой «Смерти Ахиллеса» погибает на страницах романа, то есть также не подвергается официальному суду с последующим заключением. Это разительно отличает «фандориану» от классической традиции детектива и роднит с «бондианой» — если Шерлок Холмс, Эркюль Пуаро, отец Браун, мисс Марпл предпочитали сдать преступника официальным властям и довериться справедливому суду, то в детективах Б. Акунина²⁹⁰ злодей погибает, не доходя до суда.

В «московской» книге «Особые поручения», включающей в себя две повести — «Пиковый валет» и «Декоратор», присутствует сцена судебного разбирательства, отчасти дающая ответ на вопрос, почему все «сверхзлодеи» в предыдущих произведениях цикла избегают кары от властей. В первой повести книги, «Пиковый валет», главным преступником является не убийца, а мошенник и аферист, на счету которого, впрочем, также немало жертв. В руках официальных властей оказывается не сам мошенник, а его

²⁹⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

сообщница, во время суда над которой в нарушение всех норм закона присяжный поверенный добивается полного оправдания и освобождения в зале суда: «...говорить не о чем, потому что вот здесь у меня, — он потряс бумажками, — заявления от всех истцов. Они отзывают свои иски. Закрывайте процесс, господин судья. Судиться не из-за чего. <...> Скажите, какой Катон выискался. Да дешевле было бы вас купить, господин обвинитель. Все знают, что такса у вас невелика. У меня тут кстати и расписочка ваша имеется. Где она? А, вот! — он вытащил из портфеля еще какую-то бумаженцию и сунул под нос судье. — Всего за полторы тысячи наш прокурор изменил меру пресечения брачному аферисту Брутяну, а тот взял и сбежал. <...> Судья зазвонил в колокольчик, растерянно глядя в компрометажную расписку, а неприятный адвокат неловко повернулся, и из его неистощимого портфеля на стол просыпалось несколько фотографических снимков.

Что там было, на этих снимках, Анисий видеть не мог, но судья вдруг сделался блее мела и уставился на карточки расширенными от ужаса глазами.

— Я прямо-таки извиняюсь, — сказал защитник, не торопясь, однако собирать фотографии со стола. — Это к нашему сегодняшнему делу совершенно не относится. Это совсем из другого дела, о растлении несовершеннолетних.

Анисию показалось, что слова “сегодняшнему” и “другого” присяжный поверенный странным образом подчеркнул, но, впрочем, выговор у него был своеобразный — могло и примерещиться»²⁹¹.

В данной сцене пародируется и доводится до гротескной карикатуры классическая схема судебной защиты, распространенная в XIX в. и многократно тиражировавшаяся в известных судебных процессах с участием, например, Федора Никифоровича Плевако, который в «Пиковом валете»

²⁹¹ Акунин Б. Особые поручения. — М.: Захаров, 1999. — С. 180.

присутствует на суде и комментирует действия защитника, одобряя выбранную им стратегию.

В реальных судебных делах Ф.Н. Плевако часто опирался на вероятностные аргументы, добиваясь оправдания на основе вызванных у суда присяжных эмоций. Как отмечает Г.М. Резник, «с именем Плевако связано множество легенд, оно обросло разного рода невероятными историями и анекдотами, сводящимися к тому, как умело одурачивал адвокат в судебных процессах тупых судей и доверчивых присяжных. В определенной мере формированию образа профессионального Насреддина способствовали некоторые коллеги-юристы и биографы Плевако»²⁹². Защита, предпринятая «пиковым валетом», представляет собой образец именно такой, стереотипной защиты, основанной на ложном представлении о работе суда и в целом механизме оправдания и осуждения как такового. Вероятно, именно по причине несправедливости и готовности к подкупу судебных инстанций в «фандоринской вселенной» сверхзлодеи не оказываются в суде. В «Пиковом валете» главный вдохновитель мошенничеств также не подвергается суду: под видом присяжного поверенного он избавляет от приговора свою возлюбленную и на последних страницах повести уезжает вместе с ней.

В повести «Декоратор», где, помимо самого Фандорина и Масы, возникает еще один сквозной герой — Анисий Тюльпанов (жестоко убитый Декоратором) — схема противостояния сверхзлодею с его последующим убийством повторяется: Фандорину противостоит Джек Потрошитель, по версии Б. Акунина²⁹³ — студент-медик с садистскими наклонностями, эмигрировавший в Англию, а затем вернувшийся в Россию и продолживший убийства. Жертвами Декоратора становятся проститутки, а затем — преследующие его полицейские.

²⁹² Резник Г.М. Рыцарь правосудия // Плевако Ф.Н. Избранные речи. — М.: Юрайт, 2015. — С. 8.

²⁹³ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

До «Декоратора» все сверхзлодеи умирали в ходе поединка либо накладывали на себя руки. Джека-Потрошителя Эраст Петрович казнит сам, также обосновывая это недоверием к судебной процедуре: «Какой там приговор, — горько усмехнулся Фандорин, после задержания преступника вновь начавший заикаться, причем еще больше, чем ранее, словно вознамерился наверстать упущенное. — Кому нужен т-такой скандальный процесс? Соцкого охотно признают невменяемым, посадят в сумасшедший дом, и он непременно оттуда сбежит. Такого никакими решетками не удержишь. Я хотел убить его, как убивают бешеную собаку, но ты мне не дала. Теперь решай его участь сама, раз уж вмешалась. Дела этого выродка тебе известны»²⁹⁴. Сцена импровизированного «суда» пародирует симметричную сцену из рассказа А. Конан Дойля «Убийство в Эбби-Грейндж»: «Знаете, что мы сейчас сделаем? Мы будем судить вас, как того требует закон. Вы, капитан Кроукер, — подсудимый. Вы, Уотсон, — английский суд присяжных, — я не знаю человека, который был бы более достоин этой роли. Я судья. Итак, джентльмены, вы слышали показания? Признаете ли вы подсудимого виновным?

— Невиновен, господин судья! — сказал я.

— *Vox populi — vox dei*. Вы оправданы, капитан Кроукер. И пока правосудие не найдет другого виновника, вы свободны. Возвращайтесь через год к своей избраннице, и пусть ваша жизнь докажет справедливость вынесенного сегодня приговора»²⁹⁵.

В рассказе Конан Дойля преступник убивает супруга своей возлюбленной, который чрезвычайно жестоко с ней обращался, и Шерлок Холмс совместно с доктором Уотсоном принимают решение не выдавать его официальным властям, организовав импровизированное судебное заседание. У

²⁹⁴ Акунин Б. Особые поручения. — М.: Захаров, 1999. — С. 299.

²⁹⁵ Конан Дойль А. Убийство в Эбби-Грейндж / Пер. Л. Борового // Конан Дойль А. Записки о Шерлоке Холмсе. — М.: Правда, 1983. — С. 429.

Б. Акунина²⁹⁶ эта сцена «вывернута наизнанку»: Фандорин берет на себя роль прокурора, его помощник выступает в роли судебного пристава, Ангелина играет роль судьи. Подсудимый выглядит комично за счет того, что шел на убийство, будучи одетым в женское платье: «Все было готово к началу суда.

Подсудимый в женском платье, но без шляпки, обмякнув, сидел в кресле. На лбу у него наливалась пурпуром впечатляющая шишка.

Рядом, скрестив на груди руки, стоял судебный пристав — Маса.

Судьей Эраст Петрович определил быть Ангелине, роль прокурора взялся исполнять сам»²⁹⁷. Таким образом, череда истребляемых на страницах произведений сверхзлодеев за счет Декоратора продолжается.

Далее, в «Статском советнике», противником Эраста Петровича оказывается не злодей-одиночка, а террористическая группа, действия которой приводят к гибели множества людей — как представителей власти, так и обычных граждан — и одобряются самими представителями власти. Глеб Георгиевич Пожарский поощряет террористов и делает все, для того чтобы поощрить их и затем возвыситься за счет их уничтожения: «Пожарский заговорил жестко, уверенно:

— Я — человек, который может спасти Россию. Потому что я умен, смел и лишен сантиментов. Мои враги многочисленны и сильны: с одной стороны, фанатики бунта, с другой — тупые и косные боровы в генеральских мундирах. Долгое время у меня не было ни связей, ни протекций. Я бы все равно выбился наверх, но слишком поздно, а время уходит, его у России осталось совсем мало. Вот почему я должен торопиться. БГ — мое приемное дитя. Я выпестовал эту организацию, обеспечил ей имя и репутацию. Она дала мне уже все, что могла, теперь пришло время поставить в этой истории точку. Сегодня я уничтожу Грина. Слава, которую я создал этому негнибавшему господину, поможет мне подняться еще на несколько

²⁹⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

²⁹⁷ Акунин Б. Особые поручения. — М.: Захаров, 1999. — С. 297.

ступеней, приблизит меня к конечной цели. Вот суть, коротко и без украшательств. Довольно?»²⁹⁸.

Глава «БГ» («боевой группы») Грин, его тайный вдохновитель Пожарский и фанатично преданная делу Игла погибают в результате взрыва, продолжая череду умирающих на страницах текста сверхзлодеев. Отметим, что четыре произведения, идущие в «фандоринском корпусе» подряд и описывающие приключения Эраста Петровича в Москве, обыгрывают в своеобразном ключе тему «слезинки ребенка»: в «Смерти Ахиллеса» дополнительной очерняющей Ахимаса фон Вельде деталью становится тот факт, что он спас от наказания педофила-извращенца, в «Пиковом валете» продажный судья сам оказывается развратником, соблазняющим детей, в «Декораторе» убийца среди прочих убивает и калечит несовершеннолетних проституток, а в «Статском советнике» вновь повторяется мотив фотокарточек со сценами растления малолетних как признак глубочайшего падения личности террориста, которого Пожарский планирует сделать двойным агентом: «Вам бы лучше к анархистам, Николай Иосифович, у них оно того, поживее. Особенно с вашим пытливым характером. Полюбуйтесь-ка, господа, на эти фотографические снимки. Сделаны через потайное отверстие в одном порочнейшем заведении на Лиговке. Это вот наш Николай Иосифович, его тут сзади видать. А с ним — Любочка, одиннадцатилетнее дитя. То есть, конечно, дитя разве что в смысле возраста и телесного сложения, а по опыту и привычкам совсем даже не дитя. Но если ее биографию не знать, смотрится чудовищно. Вот, Петр Иванович, на эту посмотрите. Здесь и Николая Иосифовича хорошо видно»²⁹⁹.

Так выкристаллизовывается типовой образ злодея в «фандоринском корпусе». Это «сверхзлодей», в большинстве случаев убийца, на счету которого не одна и не две, а несколько десятков или даже сотен человеческих жизней. Он склонен к педофилии или покрывает педофилов, что призвано

²⁹⁸ Акунин Б. Статский советник. — М.: Захаров, 2018. — С. 411.

²⁹⁹ Акунин Б. Статский советник. — М.: Захаров, 2018. — С. 91.

сделать его в глазах читателя истинным чудовищем. Этот персонаж, фокусирующий на себе ненависть положительных героев и читателей текста, не может быть подвергнут официальному судебному разбирательству с последующим тюремным заключением или казнью, и подлежит самосуду — сам Фандорин либо другие персонажи случайно или намеренно умерщвляют его на страницах произведения. Текст в этом отношении как бы герметичен и отыгрывает паттерн супергероя: в начале текста читатели узнают о новом воплощении мирового зла (маньяке, наемном убийце, террористе и пр.), в конце текста супергерой уничтожает его. Следующая серия как бы начинает историю с нуля: в мире супергероя возникает новый суперзлодей, которого также необходимо победить, желательно победить окончательно: уничтожить физически.

В «Коронации», описывающей события после некоторого хронологического пробела (впоследствии заполненного рассказами и повестями из сборника «Нефритовые четки»), паттерн соблюдается: читатель узнает о новом суперзлодее — докторе Линде, мозге преступного мира. «— Ваше величество, дело здесь вовсе не в двух миллионах. Я манеру Линда знаю. Это шантаж, причем г-го-раздо большего масштаба, чем кажется на первый взгляд. Речь идет не просто о жизни одного из одиннадцати кузенов вашего величества. Линд покушается именно на коронацию, отлично понимая, что без “Орлова” церемония невозможна. А жизнь мальчика — лишь средство д-давления. Смысл угрозы даже не в убийстве великого князя, а в том, что Линд сорвет коронацию и опозорит Россию и династию Романовых на весь мир, подбросив части тела мальчика в самые людные места»³⁰⁰. Суперзлодей описывается как уничтоживший немалое количество людей и глумящийся над детьми — помимо смерти мальчика Мики, сына великого князя, на счету доктора Линда убийство другого похищенного ребенка, 12-летнего сына миллионера Бервуда. На страницах романа

³⁰⁰ Акунин Б. Коронация, или последний из романов. — М.: Захаров, 2006. — С. 76.

«Коронация» Линд оказывается провокатором трагедии на Ходынском поле, в которой погибло, по официальным данным 1300 человек, а по неофициальным — более 4000 (так, в очерке В.А. Гиляровского в газете «Русские ведомости» упоминалось о многих, умерших после давки, в ближних лесах и по дороге с Ходынского поля домой³⁰¹). Таким образом, перед читателями предстает преступник — злодей фантастического масштаба, заслуженной карой которому оказывается смерть от пули Фандорина: «Эраст Петрович качнулся, видимо ослепленный лучами, но в ту же секунду выстрелил. С кратчайшим, почти неразличимым для слуха интервалом грянуло и оружие Линда.

Попали оба.

Узкий силуэт на той стороне оврага опрокинулся навзничь, но и Фандорина отшвырнуло назад и вбок. Он схватился рукой за канат, какое-то мгновение еще держался на ногах — мелькнуло белое лицо, перечеркнутое полоской усов, и исчезло, завешенное черным крепом. Потом, пошатнувшись, Эраст Петрович перевалился через канат и ухнул вниз»³⁰². Доктор Линд, он же Эмилия Деклик, погибает на страницах романа, как и все прочие сверхзлодеи, бывшие противниками Фандорина.

Далее в «фандоринском корпусе» выходит «двойчатка» «Любовник смерти» — «Любовница смерти», действие которых происходит параллельно. В обоих романах действие разворачивается в 1900 г., Эраст Петрович возвращается в Москву инкогнито, и ему противостоят опять-таки злодеи с замыслами мегаломании, погубившие нескольких человек. В «Любовнике смерти» в финальной сцене гибнут хитровские бандиты Упырь, Очко и Князь, а также главный злодей — Будочник, полицейский, который гнался за кладом и в процессе его поиска совершил несколько зверских убийств. «Изуверские убийства на Хитровке начались месяца два

³⁰¹ Гиляровский В.А. Катастрофа на Ходынском поле. 20 мая 1896 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.booksite.ru/fulltext/esy/nre/pror/taz/hy/17.htm>

³⁰² Акунин Б. Коронация, или последний из романов. — М.: Захаров, 2006. — С. 439.

назад. Убили и ограбили подвыпившего гуляку, потом репортера, собравшегося написать статью о трущобах. Обычное для Хитровки дело — если б не одна деталь: выколотые глаза. Потом убийца точно так же выколол глаза всем членам семьи Синюхиных»³⁰³. На счету сверхзлодея вновь убийство детей: от его рук погибает несовершеннолетняя проститутка Ташка, а также двое детей Синюхина, узнавшего о секрете клада: «Сенька сначала зенками похлопал и только после допер: перехватили бабе глотку и еще глаза выкололи — вот как.

Хотел крикнуть, но вырвалось только:

— Ик!

Присел на корточки, на мальчика поглядеть. И тот был мертвый, а вместо глаз две темные прорехи, только маленькие — сам-то тоже невелик.

— Ик, — сказал Сенька. — Ик, ик, ик.

И потом уже икал не переставая, не мог остановиться.

Попятился он от нехорошей лавки, споткнулся о мягкое. Чуть не упал.

Посветил — пацан лежит, лет двенадцати. Рот разинут, зубы посверкивают.

А глаз опять нету, повыколоты»³⁰⁴. Будочник вместе с другими преступниками погибает в схватке, задуманной Фандориным именно с целью уничтожить всех сверхзлодеев.

Параллельно развиваются события «Любовницы смерти», в которой преступник — Сергей Иринархович Благовольский, предводитель «Клуба самоубийц», одержимый жаждой власти над людьми. «Да, я вас обвиняю. В подлейшей разновидности душегубства — доведении до самоубийства. <...> Вы отдаете себе отчет в своих поступках, рассудок ваш трезв, действия тщательно продуманы и просчитаны на много ходов вперед, но все равно вы сумасшедший. Вы помешаны на жажде власти. <...> Мне ясен механизм вашей мании, — сказал далее Гэндзи. — В свое время вы трижды хотели

³⁰³ Акунин Б. Любовник Смерти. — М.: Захаров, 2001. — С. 233.

³⁰⁴ Акунин Б. Любовник Смерти. — М.: Захаров, 2001. — С. 160.

умереть и трижды испугались. Возглавив клуб самоубийц, вы словно бы искупали свою вину перед Смертью, подбрасывая вместо себя других в ее ненасытную пасть. Вы откупались от Смерти чужими жизнями. Как нравилось вам воображать себя могущественным волшебником Просперо, высоко вознесенным над обычными смертными!»³⁰⁵.

Глава клуба самоубийц на страницах романа является непосредственным или косвенным виновником смерти десяти человек и покушения на убийство главной героини — Маши Мироновой (Коломбины). Эраст Петрович эксплицитно обосновывает, почему злодей не может быть предан суду: «“Ведь вы хотите, чтобы господин Благовольский был предан суду?”

“Боюсь, от этого суда будет больше вреда, чем пользы, — вздохнул Гэндзи. — Шумный процесс, краснобай-адвокаты, импозантный подсудимый, полчища репортеров. Какая реклама для будущих ловцов душ! Вряд ли их испугает даже приговор”»³⁰⁶.

Сверхзлодей, таким образом, вновь погибает на страницах произведения, на сей раз — в результате случайности. Он выпивает бокал с «царской водкой», заготовленный им для одного из членов «клуба самоубийц» и погибает, избежав, как и другие преступники «фандоринского корпуса», официального судебного разбирательства.

В следующем романе, «Алмазная колесница», две части, хронологически переставленные местами: в первой части повествуется о событиях 1905 г., и противником Фандорина становится его сын (о чем, впрочем, Эраст Петрович так и не узнает), выступающий под именем «штабс-капитана Рыбникова». «Рыбников» оказывается террористом и виновником крупной железнодорожной катастрофы со множеством жертв: «Мост обрушился ровно посередине, причем в тот самый момент, когда по нему проезжал тяжелый воинский состав.

³⁰⁵ Там же. — С. 212.

³⁰⁶ Там же. — С. 218.

Зрелище катастрофы было ужасающим: столб воды и пара, выплеснутый рухнувшими в воду локомотивами, вздыбленные платформы, с которых срывались какие-то массивные стальные конструкции, и самое жуткое — сыпавшиеся вниз человеческие фигурки»³⁰⁷.

«Рыбников» — безупречно обученный террорист и диверсант, с легкостью уничтожающий любого, кто встает у него на пути. Он с легкостью уничтожает пятерых полицейских, попадает в руки властей, однако в тюремной камере совершает суицид, продолжая галерею злодеев, умерших не в соответствии с официальным приговором суда.

Во второй части романа, где рассказывается предыстория «штабс-капитана», противниками Эраста Петровича становятся уже заговорщики, задумавшие государственный переворот. Глава заговорщиков, Дон Цурумаки, прямо или косвенно виновен в смерти нескольких сотен человек, эксплицитно выступает за изменение государственного строя в Японии: «Я не знаю, Фандорин, как воспринимаете жизнь вы, а для меня она — вечная схватка Порядка и Хаоса. Порядок норовит разложить все по полочкам, прибить гвоздиками, обезопасить и выхолостить. Хаос разрушает всю эту аккуратную симметрию, переворачивает общество вверх дном, не признает никаких законов и правил. В этой извечной борьбе я на стороне Хаоса, потому что Хаос — это и есть Жизнь, а Порядок — это Смерть. <...> Окубо был само олицетворение Порядка. Одна голая арифметика и бухгалтерский расчет. Если бы я не остановил его, он превратил бы Японию во второсортную псевдоевропейскую страну, обреченную вечно плестись в хвосте у великих держав. <...> Падение Окубо — это маленькая победа Хаоса, победа Жизни над Смертью»³⁰⁸.

³⁰⁷ Акунин Б. Алмазная колесница. — М.: Захаров, 2003. — С. 67.

³⁰⁸ Там же. — С. 209.

В хронологическом порядке вслед за «Алмазной колесницей» Б. Акунин³⁰⁹ публикует произведения малой формы: экспериментальную пьесу «Инь и Ян», действие которой относится к 1882 г., первому году прибытия Фандорина в Москву после пребывания в Японии, и сборник рассказов и повестей «Нефритовые четки», произведения из которого закрывают хронологические пробелы в биографии Эраста Петровича. Несмотря на малый объем текстов пьесы, рассказов и повестей, в них также часто встречаются злодеи-мегаломаны, претендующие на захват власти во всем мире. Так, причиной убийств в «Инь и Ян» становится магический веер, позволяющий сделать лучше всему миру либо только хозяину веера: «Согласно преданию, владелец этого магического п-предмета должен сделать выбор: повернуть веер вот так, Добром к себе, а Злом к внешнему миру. Или наоборот, Добром к внешнему миру, а Злом к себе. В первом случае твои желания исполнятся и твое существование улучшится, но ухудшится окружающий мир. Во втором случае — мир изменится к лучшему, но за счет того, что станет хуже тебе. Потому-то веер столько веков и хранился преимущественно в монастырях и у отшельников. Эти святые люди не боятся причинить себе зло — лишь бы мир стал лучше. Легенда гласит, что, когда веер попадал к человеку корыстному, тот достигал огромного богатства и славы, но в мире от этого происходили войны, эпидемии и стихийные бедствия. Такая вот с-сказка»³¹⁰.

В двух различных версиях пьесы главным злодеем оказывается Инь (Инга Станиславовна) либо Ян (Ян Станиславович), однако обретение веера намекает на возможную мегаломанию с последующим разрушением всего мира.

В сборнике «Нефритовые четки» эксплицитно обозначено посвящение «классическим мастерам детектива»: «Эта книга посвящается

³⁰⁹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³¹⁰ Акунин Б. Инь и Ян. — М.: Захаров, 2010. — С. 31.

Санъютэю Энтё
Эдгару Аллану По
Жоржу Сименону
Роберту Ван Гулику
Артуру Конан Дойлю
Патриции Хайсмит
Агате Кристи
Вашингтону Ирвингу
Умберто Эко
Морису Леблану»³¹¹.

Посвящение мастерам классического детектива обращает Фандорина к «архетипу» Шерлока Холмса / Эркюля Пуаро, борющихся не со сверхзлодеями, но с обычными преступниками, на счету которых одно-два убийства, но никак не несколько десятков. В рассказе «Сигумо» мистический злодей-паук Сигумо оказывается женщиной Сатоко, спасающей свою парализованную дочь. На счету Сатоко всего одно убийство, и Эраст Петрович поступает, как периодически поступали сыщики классического детектива: не дает делу официального хода. «— Ну что, Эраст, поймал Паука Смерти? — спросил консул Вебер, встретившись со своим помощником у табльдота (оба дипломата были люди холостые и обыкновенно завтракали в “Гранд-отеле”, по соседству с консульством).

Бледноватый после бессонной ночи Фандорин сконфуженно улыбнулся:

— Увы, Карлуша. Ты был прав: я попусту проторчал на этом чертовом кладбище всю ночь. Лишь выставил себя б-болваном»³¹².

В рассказе «Table-talk 1882 года» расследуется убийство одной сестры другой, причем Фандорин расследует дело исключительно умозрительно, через шесть лет после совершившегося злодеяния и имея лишь рассказ

³¹¹ Акунин Б. Нефритовые четки. — М.: Захаров, 2007. — С. 6.

³¹² Там же. — С. 33.

свидетеля о событиях. В рассказе «Из жизни щепок» расследуется тройное убийство: от отравленного чая погибают барон Леонард фон Мак, глава железнодорожной компании, его секретарь Стерн и ночной уборщик Крупенников. Мотивом убийцы является не мегаломания, а банальная ревность: основной мишенью отравителя был вовсе не директор крупнейшей корпорации, а его секретарь. В рассказе «Нефритовые четки» описывается история появления у Фандорина соответствующего артефакта, в поисках которого профессор-китаевед совершает зверское убийство антиквара, случайно завладевшего четками. Хотя четки и позиционируются как магический объект, дарующий вечную жизнь, череды убийств в рассказе нет, и он остается одним из немногочисленных произведений «фандоринского корпуса», в котором Эрасту Петровичу противостоит не сверхзлодей, а вполне обыкновенный убийца. То же видим и в «Скарпее Баскаковых», являющейся парафразом «Собаки Баскервилей» Конан Дойля: в погоне за наследством убийца организует потенциальным претендентам встречи с мистическим животным (у Б. Акунина³¹³ — со змеей), и не претендует на захват всего мира.

Рассказы «Одна десятая процента» и «Чаепитие в Бристолле» задействуют характерные для классической детективной традиции темы «мысли семейной»: причиной убийства становится состояние, наследуемое убийцей, либо принадлежащая семье драгоценность. В «Одной десятой процента» племянник искусно организует убийство дяди, в «Чаепитии в Бристолле» сыновья охотятся за драгоценным колье: «Дворецкий грузно сел, будто из него выпустили воздух.

— Боже, что за времена... — глухо сказал он. — В истории рода бывало всякое, но воровать фамильную реликвию, свалив вину на отца... Куда

³¹³ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

катится Англия? А хуже всего то, что преступление окажется безнаказанным»³¹⁴.

В сборник «Нефритовые четки» также включены повести «Долина мечты», «Перед концом света» и «Узница башни». В первой и последней также разыгрывается коллизия, связанная с личным обогащением: героиня «Долины мечты» Эшли Каллиган разыгрывает сложную комбинацию для увеличения стоимости своего приданого, в «Узнице башни» мошенник Арсен Люпен охотится за богатствами владельца замка. Несмотря на то, что от рук этих злодеев гибнет несколько человек, они не являются мегаломанами, претендующими на управление Вселенной. Оба они в тексте остаются безнаказанными — Арсеню Люпену удается бежать, Эшли Каллиган не получает задуманной сверхприбыли, но и не подвергается суду.

В повести «Перед концом света», в отличие от других повестей сборника, представлен архетип сверхзлодея, стремящегося к захвату власти над миром и убивающего ради достижения своей цели детей. В повести действует сказительница мать Кирила, «спасающая» староверов от конца света в так называемых «минах» — подземных ловушках, в которых люди умирают от удушья или будучи завалены землей. Боясь переписи населения, понимаемой как предвестие конца света, раскольники добровольно принимают смерть, закапываясь в могилы. В конце повести автор особенно акцентирует внимание на том, что сказительница хочет уничтожить в «мине» именно детей: «Думаешь, на волю сбегут? Презрят небесное спасение заради земного? Беленькие-то? Ангелы Божии? — пронзительно воскликнула она и простерла руку над головами детей. — Сыночки, доченьки! Кто хочет прочь идти, неволей держать не стану. Может, кого силой привели? Уходи, кто со мною на небо не желает! Ну, кого выпустить? Тебя? Тебя? Тебя?

Она поочередно показывала пальцем на каждого, и все, даже самые маленькие, отрицательно качали головой»³¹⁵. Как и в других произведениях с

³¹⁴ Там же. — С. 259.

³¹⁵ Там же. — С. 548.

участием сверхзлодея, мать Кирила погибает, она не подвергается официальному суду и не взаимодействует с властями, хотя в экспедиции по деревням принимают участие и представители власти. Архетипический сверхзлодей претендует на власть над душами и губит детей: помимо спасенных из «мины», в «Перед концом света» погибает младенец, и в начале повести упоминается о том, что вид его мертвого тела становится одним из навязчивых кошмарных снов Эраста Петровича.

В целом в малых произведениях «фандоринского корпуса» впервые возникают образы обычных, тривиальных злодеев — людей, которые гонятся за наживой или одержимы ревностью. Однако следующее после «Нефритовых четок» масштабное произведение — роман «Весь мир театр», действие которого относится к 1911 г., вновь возвращается к образу сверхзлодея-мегаломана, одержимого манией и совершающего массовые убийства. В театральном мире таким оказывается помощник режиссера Девяткин, на совести которого несколько смертей: «...тип психического расстройства, именуемый маниакальностью, порождает самых опасных на свете преступников. Им свойственны стальная целеустремленность, абсолютное бесстрашие, виртуозная изобретательность. Наибольшую угрозу несут в себе маньяки с размахом. Те, кто одержим не мелким бесом похоти, а демоном миропреобразования. И если им не удастся преобразовать мир в соответствии со своим идеалом, они готовы уничтожить все живое. По счастью, пока никакому Герострату испепелить храм жизни не под силу, руки коротки. Но прогресс создает все более мощные средства разрушения. Грядущая война — к сожалению, видимо, неизбежная — будет невиданно кровопролитной. Она разразится не только на земле и на поверхности моря, но и в воздухе, в глубине вод, повсюду. А век еще только начался, технический прогресс неостановим. Трагикомичный Жорж Девяткин — не просто свихнувшийся от артистического честолюбия горе-режиссер. Это прообраз злодея нового типа. Они не удовольствуются одним театром в качестве модели бытия; они захотят весь мир превратить в гигантскую сцену,

ставить на ней пьесы своего сочинения, отвести человечеству роль послушной массовки, а коли спектакль провалится — погибнуть вместе с вселенским Театром. Все именно этим и закончится»³¹⁶.

Жертвами мегаломана становятся различные представители мира театра и кино: тенор Астралов (эпизодический персонаж «Алмазной колесницы»), актер Смарагдов, поклонник актрисы Лимбах, меценат Шустров, и, наконец, задумывается массовое убийство всей труппы театра «Ноев ковчег», которое предотвращает Эраст Петрович Фандорин. Новой чертой в образе убийцы становится его склонность к рискованной игре, театральности: имитируя сцены из различных пьес, он сражается со своими противниками на отравленных шпагах, имея равные шансы, предлагает им выпить вина, когда в одном из кубков находится яд и пр.

Роман «Черный город», последовавший за «Весь мир театр», также посвящен охоте за сверхзлодеем, террористом Дроздом (Одиссеем), который замыслил уничтожение Российской империи: «Уже который год всю партию фактически кормил один Дятел-добытчик. Из неиссякаемого бакинского источника растекались денежные ручейки вдаль и вширь, от Питера до Владивостока, от Архангельска до Цюриха. Эффективнейшее, рентабельнейшее предприятие функционировало безупречно. Живи себе, в ус не дуй. Вопрос только: ради чего? Всей этой разбойничьей (какой же еще?) деятельности придавала смысл и оправдание только великая цель: завалить Слона. Без нее Дятел был бы просто вымогатель и шантажист, главарь шайки бандитов. А со Слоном он — предводитель охотников»³¹⁷. Дрозду удается тяжело ранить Эраста Петровича, и до выхода в 2018 г. романа «Не прощаюсь», читателю ничего не известно о судьбе центрального героя. В 2015 г. выходит сборник «Планета Вода», включающий в себя три повести — «Планета Вода», «Парус одинокий» и «Куда ж нам плыть», в которых речь

³¹⁶ Акунин Б. Весь мир театр. — М.: Захаров, 2015. — С. 410.

³¹⁷ Акунин Б. Черный город. — М.: Захаров, 2014. — С. 66.

идет о событиях 1903–1912 гг., то есть автор вновь закрывает хронологические пробелы в биографии главного героя.

В «Планете Вода» Фандорин вновь противостоит классическому для «Нового детектива» типу — злодею-мегаломану, мечтающему захватить мир и убивающему детей. В этой роли выступает Наполеон, потомок императора Бонапарта, задумавший захватить планету под водой с помощью технологий. Злодей опирается на достижения безумного ученого, которому для вдохновения необходимо созерцать умирающих девочек: «Когда профессор сталкивается с какой-нибудь неразрешимой проблемой, он начинает сходить с ума. Ему нужен эмоциональный толчок. И тогда он выпускает кровь из очередной фарфорово-хрустальной девочки. Глядя, как ее сон переходит в смерть, Кранк заряжается творческой энергией. Такое уж у него топливо, и ничего с этим не поделаешь. Он — чудовище, но очень полезное»³¹⁸. В повести подробно описан подводный город Атлантис, построенный рядом с островом Тенерифе, и его немыслимая военная мощь, которую Эраст Петрович разрушает, оставляя главного злодея, Наполеона Четвертого, в живых. Повесть оканчивается тем, что злодея оставляют «на перевоспитание», а он в то же время лелеет мечты построить новый подводный город, намного могущественнее прежнего.

В повести «Парус одинокий» речь идет об убийстве Анжелины Крашенинниковой, героини «Скарпеи Баскаковой» и «Декоратора», одной из возлюбленных Эраста Фандорина. Удалившись от мира, она приняла монашество и была зверски убита не сверхзлодеем, но обычным алчущим наживы человеком. У Анжелины — игуменьи Февронии — хранилось драгоценное распятие, которое она продала, пустив деньги на стройку больницы. Злоумышленник не знал об этом и зверски пытал ее перед смертью, надеясь найти распятие. Впервые во всем «фандоринском корпусе» Эраст Петрович принимает решение сдать убийцу официальным властям и

³¹⁸ Акунин Б. Планета Вода. — М.: Захаров, 2019. — С. 266.

подвергнуть его наказанию по закону: «Он подошел к неподвижному, тихо мычащему выродку. Поморщился — от паралитика скверно пахло. Но все же взял тело за бока, поднял, перекинул через плечо.

Убийца висел головой вниз, испуганно сопел. Наверное, вообразил, что мститель изобрел для него какую-то еще более ужасную казнь.

Ничего. На каторге тоже не сахар. Особенно для бывшего прокурорского. И потом, *она* права. Если благородного мужа покусала собака, он не грызет ее в отместку, а бьет длинной палкой. Ну, или “не ожесточается душой”, что, в сущности, то же самое»³¹⁹. Примечательно, что отправка убийцы на каторгу описывается как акт милосердия: первоначально Эраст Петрович хотел обездвигнуть его с помощью приемов синоби и оставить умирать в логове гадюк. Таким образом, Сергей Тихонович Клочков, убийца Февронии, становится единственным преступником «фандорианы», который в затекстовом пространстве передается официальным властям и потенциально едет на каторгу.

Сборник завершается «идиотическим детективом» «Куда ж нам плыть?», в котором Эраст Петрович преследует бандита и грабителя Болеслава Ружевича (Цукерчека). Уходя от погони, Цукерчек убивает четырнадцать взрослых человек и маленькую девочку: «Да тут Краков близко, шесть верст от границы! Это как иголку в стоге сена! <...> Господи, какое чудовище! Двести тысяч — черт с ними! Но тринадцать... нет, четырнадцать убитых! Ребенка не пожалел!»³²⁰. Цукерчека не удается поймать на страницах произведения: детектив обрывается на моменте диалога между Владимиром Ильичом (Лениным) и Иосифом Виссарионовичем (Сталиным), параллельно которому Фандорин пытается на лодке догнать убийцу.

Следующее произведение из цикла «Новый детективъ», «Не прощаюсь», становится описанием последнего дела Фандорина. В 1918 г.

³¹⁹ Там же. — С. 340.

³²⁰ Там же. — С. 509.

пробывший в коме после ранения в голову четыре года Эраст Петрович приходит в себя и осознает себя в новых реалиях, в новой стране. Роман написан в приключенческом, авантюрном жанре и имеет много соприкосновений с сюжетом фильма «Адъютант его превосходительства». Как указывает Е. Михайлов в рецензии на роман, это роман-кроссовер, главная цель которого — скрепить воедино свертхтекст об Эрасте Фандорине и «параллельные» ему проекты. Тем не менее борьба со свертхзлодеем, убивающим детей, представлена и на страницах данного произведения. В этой роли выступают организаторы взрыва в детском доме: «Главкомандующий прибыл на место в девятнадцать сорок, как намечалось. Обратился к детям и воспитательницам с короткой речью, начал раздавать гостинцы. Они лежали на столе, накрытом длинной скатертью. Там же, как выяснилось, была заложена бомба с часовым механизмом. Очень скоро главкомандующий, извинившись, поспешно вышел — у него снова случился спазм, а буквально минуту спустя грянул взрыв. Погибли... — Козловский заглянул в листок. — Илья Сапожников восьми лет, Борис фон Миних девяти лет, Николай Белецкий девяти лет, Константин Лещенко восьми лет, Петр Милованов одиннадцати лет, Александр Штейн десяти лет, Семен Кольцов девяти лет и Корней Ранц-Засс шести лет — это сын полковника Ранц-Засса, убитого две недели назад под Курском. Только что поступил. Он был моложе положенного возраста, но... — Князь смешался, не договорил»³²¹. Именно смерть детей становится решающим аргументом в споре Эраста Петровича и его возлюбленной Моны, ждущей ребенка: не так страшна гибель сотен людей, описываемая в романе, как страшна гибель невинных детей. Эраст Петрович погибает в результате взрыва, и серия «Новый детективъ» получает официальное завершение. Как и в подавляющем большинстве произведений, противником сыщика становится

³²¹ Акунин Б. Не прощаюсь. — М.: Захаров, 2018. — С. 309.

сверхзлодей, которого не останавливает даже гибель детей, что делает его еще более подлым существом в глазах читателя.

После «Не прощаюсь» выходят романы «Просто Маса» в 2020 г. и «Яма» в 2023 г. В романе «Просто Маса» главный герой — друг и помощник Фандорина Масахиро Сибата — возвращается после смерти Эраста Петровича в Японию и обращается к поиску своих корней. Он проводит частные расследования, и противостоят ему «обыкновенные злодеи» — те, кто стремится к личному обогащению. Основная интрига романа связана с поисками «золотого коку» — огромной массы золота, которую настоящий отец Масы собирался передать своему наследнику. Эраст Петрович, как уже говорилось выше, в этом романе возникает лишь в воспоминаниях своего друга, во вставной новелле, рассказывающей о поиске убийцы куртизанки.

На 2023 г. финальным произведением цикла является роман «Яма», в котором вновь используется обращение к хронологическим пробелам в биографии Эраста Петровича Фандорина. Действие «Ямы» относится к 1900 г. и продолжает сюжет «Узницы башни», в которой Фандорин и Маса вместе с Шерлоком Холмсом и доктором Ватсоном встречали новый, 1900, год. В «Яме» возникает очередной образ сверхзлодея, который оказывается антиподом Фандорина и представителем того же самого рода Фандориных — фон Дорнов. «Яма» выступает в роли такого же «текста-кроссовера», каким несколько лет назад был роман «Не прощаюсь». «Не прощаюсь» скрепляет в единое целое тексты о многочисленных предках Фандорина (цикл «Приключения магистра» и произведения из проекта «Жанры»), воссоединяя «Новый детектив» с историей рода Фандориных, а также присоединяет к данному сверхциклу другой «параллельный» проект — беллетристические иллюстрации к «Истории российского государства». Одним из персонажей «Ямы» является исследователь рода фон Дорнов, занимающийся этим по заказу Э.П. фон Дорна. Он выдвигает следующую гипотезу: «Представители рода фон Дорн делятся на три типа. <...> “Белые”, “черные” и “серые”. Это не я придумал, это гипотеза моего клиента. Занимаясь своими дилетантскими

исследованиями, он пришел к выводу, что среди его предков и родичей, многочисленных фон Дорнов, де Дорнов, ван Дорнов и просто Дорнов, аномально высока пропорция выдающихся личностей — как добротворящих, “белых”, так и злотворящих, “черных”»³²².

Антагонистом Эраста Петровича становится «черный» фон Дорн, его отражение и двойник, родственник по разветвленному роду Дорнов. Фон Дорн — классический «сверхзлодей», мечтающий захватить и поработить мир, во многом напоминающий Наполеона Четвертого из «Планеты Вода». Царством Э.П. фон Дорна становится подземелье, разветвленный метрополитен, постройке которого посвящен роман. Антагонист Эраста Петровича планирует управлять миром из метрополитена, подчиняя своей тайной власти города и империи: «Планета сегодня зависит от нескольких волевых точек. Лондон, Париж, Берлин, Нью-Йорк (не Вашингтон, нет!) плюс Санкт-Петербург и Вена. Шесть империй. И в каждом из этих городов уже существует или планируется метрополитен.

Вот она, идеальная структура столицы империи! Наверху дворцы и министерства, внизу — лабиринт, откуда в любой дворец и в любое министерство при необходимости можно попасть. Кто владеет чревом столицы — владеет империей»³²³.

«Черный» фон Дорн воплощает собой классический «архетип» злодея из комиксов — создатель тайной империи, привлекающий детей к убийствам, грабежам и распространению наркотиков, организатор массовых убийств, террористических актов. Как и подавляющее большинство персонажей подобного типа, он погибает на страницах произведения, причем его гибель воспроизводит уже известную читателю на момент выхода «Ямы» гибель Эраста Петровича: его двойник также погибает от взрыва, а детальное описание гибели отсутствует, что заставляет предположить, что герой остался жив и вновь окажется действующим лицом в каком-либо сиквеле.

³²² Акунин Б. Яма. — М.: АСТ, 2023. — С. 145.

³²³ Там же. — С. 266.

Таким образом, анализ преступлений, расследуемых центральным героем «Нового детектива», Эрастом Петровичем Фандориным, позволяет выявить типовой паттерн преступления, с которым имеет дело главный герой. Как правило, речь идет о серии убийств либо о массовом убийстве, которое совершает сверхзлодей — преступник с претензией на мегаломанию, мечтающий владеть миром, строящий подпольную империю либо иную аналогичную организацию. Обращают на себя внимание повторяющиеся мотивы — отсылка к «слезинке ребенка», акцентирование страданий детей. Практически все сверхзлодеи мира Фандорина либо убивают детей, либо заставляют их страдать. Это усиливает отрицательные начала образа: злодей представляется абсолютным, в определенном смысле не-рельефным героем без «диалектики души». Во многом указанный мотив роднит «фандориану» с «бондианой» — каждый раз отрицательный герой возникает как бы из ниоткуда, он не фигурирует в других произведениях (за исключением Ахимаса фон Вельде, встречавшегося в «Азазеле» и в «Смерти Ахиллеса»), он вынашивает планы по захвату или уничтожению мира, и только сверхчеловек Фандорин может его остановить.

Вторым сквозным мотивом, повторяющимся практически в каждом произведении, является смерть злодея на страницах произведения. Из всех отрицательных персонажей романов и повестей, совершивших преступления, только убийца из «Паруса одинокого» и мошенница из «Пикового валета» передаются в руки официальных властей, чтобы над ними был свершен законный суд. Во всех остальных случаях герой погибает случайно либо в результате преднамеренного убийства, что также роднит «вселенную Фандорина» с художественным миром остросюжетных фильмов и комиксов: гибель сверхзлодея ставит в развитии локального сюжета точку, а супергерой переходит к новому свершению.

Указанные особенности существенно отличают серию произведений о Фандорине от циклов о Шерлоке Холмсе, отце Брауне, Эркюле Пуаро и мисс Марпл. Герои мастеров классического детектива, как правило, имели дело с

обычными злодеями, совершившими одно или два убийства либо кражу, и передавали преступника в руки полиции, предпочитая остаться в тени и не афишировать свою роль в расследовании. У А. Конан Дойля и Г.К. Честертона большая часть произведений про их героев-сыщиков относится к жанру рассказа, в то время как Б. Акунин³²⁴ больше уделяет внимания романам и повестям, что отчасти объясняет выявленную особенность: в романе в силу его большего объема есть возможность развернуть целую серию убийств, изобразить разветвленное и долго тянущееся злодейство. В рассказе же в силу малого объема, как правило, описывается расследование одного точечного случая, иногда даже курьезного (ср., например, детектив А. Конан Дойля «Человек с рассеченной губой», в центре которого — переодевание успешного человека в нищего, просящего милостыню).

В то же время А. Кристи создает многочисленные романы, посвященные расследованиям Эркюля Пуаро и мисс Марпл и их противостоянию вполне обычным, «рядовым» злодеям, совершившим убийство на почве ревности либо алчности. Создателей классического детектива во многом интересует психология преступника: мотивы, побудившие обычного, зачастую вполне положительного человека встать на путь порока. Б. Акунин³²⁵ же переориентируется на остросюжетное развитие событий, описывая напряженные перестрелки, погони, физическое противостояние злодеям и их помощникам. Противостояние злодеям-мегаломанам с претензией на мировое господство выводит на новый уровень взаимодействие главных героев с представителями власти: во многих произведениях «фандоринского корпуса» возникают образы царей и правителей, так как претензии преступников на мировое господство

³²⁴Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³²⁵ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

приводят к неизбежному взаимодействию Э.П. Фандорина и его родственников с главами государств.

3.3. Образ правителя как циклообразующий элемент фандоринского корпуса³²⁶

В контексте построения альтернативной истории в макроцикле Б. Акунина³²⁷ принципиально важным представляется вопрос о трактовке им образа царя / правителя. По нашей гипотезе, к числу сквозных образов «фандоринского корпуса» можно отнести архетипический образ царя / правителя — главы государства. Хронологически «фандоринский корпус» охватывает период с 1876 г. (время действия романа «Азазель») по 1925 г. (время действия романа «Просто Маса») — то есть практически 50 лет. В течение этого периода Россией правили Александр II (выведенный в романе «Турецкий гамбит»), Александр III (не изображаемый в «фандоринском корпусе»), Николай II (выведенный в романе «Коронация»), Ленин и Сталин (выведены в повести «Куда ж нам плыть?»).

Действие детективных романов «Смерть Ахиллеса» и «Статский советник», повестей «Пиковый валет», «Декоратор», «Долина мечты» и рассказов «Сигумо», «Table-talk 1882 года», «Из жизни щепок», «Нефритовые четки», «Скарпея Баскаковых», «Одна десятая процента» и «Чаяпитие в Бристоле» хронологически совпадает с временем правления Александра III (1881–1894). В соответствии с сюжетом указанных произведений Фандорин пребывает, главным образом, в Москве вплоть до 1891 г. («Статский советник»), и с царем не пересекается физически — он расследует дела об убийцах и мошенниках Москвы, а в повести «Декоратор»

³²⁶ Материал данного параграфа вошел в состав статьи: Борунов А.Б. Сквозные образы как циклообразующие скрепы «фандоринского корпуса»: концепт правителя // Научный диалог. — 2020. — № 12. — С. 123–132.

³²⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

из-за появления в Москве Джека Потрошителя срывается высочайший визит — царь не приезжает в Москву. В 1891 г., по результатам расследования деятельности Боевой Группы, Фандорин оказывается в немилости и уезжает за границу, поэтому действие «Чаепития в Бристоле» происходит в Великобритании, а «Долины мечты» — в США. Далее Фандорина привлекают к расследованию перед коронацией Николая II — в романе «Коронация». В связи с этим образ Александра III представляет скорее «значимое отсутствие» царя, коррелирующее с общим представлением об архетипе правителя в «фандоринском корпусе».

При постоянно упоминаемой в «фандоринском корпусе» близости Фандорина к правящим кругам и важности того, что он делает, для России, личная встреча с царем происходит в жизни Эраста Петровича всего дважды: это диалог с Александром II в «Турецком гамбите» и тесное общение с семьей Николая II в «Коронации». В «Турецком гамбите» царь показан глазами Варвары Суворовой, которая видит в нем отнюдь не царские черты: «Наблюдение первое: да он совсем старик! Набрякшие веки, бакенбарды и подкрученные усы с сильной проседью, пальцы узловатые, подагрические. Да ведь и то — в следующем году шестьдесят. Почти бабушкин ровесник.

Наблюдение второе: не такой добрый, как пишут в газетах. Скорее, равнодушный, усталый. Все на свете повидал, ничему не удивится, ничему особенно не обрадуется.

Наблюдение третье, самое интересное: несмотря на возраст и порфириносность, равнодушен к женскому полу. А иначе зачем, ваше величество, по груди и талии взглядом рыскать? Видно, правду говорят про него и княжну Долгорукову, которая вдвое моложе. И Варя окончательно перестала бояться Царя-Освободителя»³²⁸. В этом кратком описании царя внимание привлекается к его не-царственным чертам: фактически глазами Варвары описан похотливый старик, не вызывающий в ней ни трепета, ни

³²⁸ Акунин Б. Турецкий гамбит. — М.: Захаров, 2005. — С. 266.

уважения. Упомянуто о его морганатическом браке и слабом здоровье, что также активизирует образ не самодержца, а протого человека.

В «Коронации» Николай II выглядит еще менее царственным, чем его дед в «Турецком гамбите»: постоянно упоминается о неуважении к нему со стороны дядей — братьев Александра III, непочтительно и грубо разговаривающих с племянником, несмотря на то, что последний является императором. В конце романа рассказчик Афанасий Зюкин, испытывающий трепет перед царской семьей и уважающий каждого ее представителя, тем не менее думает следующее: «Рядом с высокими, осанистыми дядьями его величество смотрелся совсем неимпозантно, словно шотландский пони среди чистокровных скакунов. Поистине неисповедим промысел Божий, подумал я. Из всех Романовых Господь зачем-то избрал именно этого, чтобы возложить на его некрепкие плечи тяжкое бремя ответственности за судьбу монархии»³²⁹. В сюжете романа постоянно акцентируется не только слабость и нерешительность Николая II как правителя, но и многочисленные его ошибки во взаимодействии с народом: так, Афанасий Зюкин отрицательно оценивает реакцию царя на Ходынскую катастрофу, подробно распространяется о его взаимодействии со Снежневской — балериной, в которую Николай был влюблен и пр. Иными словами, обе встречи с императорами, описанные в «фандоринском корпусе», формируют впечатление об императоре как о не очень подходящем для роли правителя человеке.

Интересно в этом контексте значимое отсутствие в «фандоринском корпусе» Александра III — императора, который, по суждению И.В. Зимина, как раз производил наиболее величественное впечатление из всех описываемых в «фандоринском корпусе» — крупный, рослый, физически

³²⁹ Акунин Б. Коронация, или последний из романов. — М.: Захаров, 2006. — С. 439.

чрезвычайно сильный Александр III вряд ли мог произвести на собеседника впечатление «недо-царя»³³⁰.

Следует отметить, что Ленин и Сталин, контурно обрисованные в повести «Куда ж нам плыть?», также не производят впечатление сильных лидеров: Фандорин застаёт их в дешёвом кабаке в Кракове в момент празднования Нового года, описаны их насмешки и пошловатые шутки: «— Ну его к чегту, ваш двенадцатый. Год был говеный, на гадость бугжуазии. Лично я символически пойду пговожу его в отхожем месте.

— Володя! — укоризненно воскликнула одутловатая дама, но остальные расхохотались, а Володя, он же Ильич (Владимир Ильич?) с шутовской раскачкой направился в сторону коридора»³³¹.

Сталин, названный в тексте по имени, практически не описан, однако к нему и к Ленину Фандорин обращается на правах лидера, угрожая сдать их полиции. Иными словами, в тексте выведены все лидеры государства за более чем 50 лет, однако лишь тот один из них, который, по свидетельству современников, обладал и твердым характером, и внушительным видом, тщательно обойден вниманием автора — а с ним и читателей.

Вероятно, этому способствует несколько причин. Во-первых, «архетипический» образ частного детектива, сыщика, наследующий образам Шерлока Холмса, Эркюля Пуаро, мисс Марпл и прочим, предполагает некоторую противопоставленность официальным властям, в частности полиции. В текстах Б. Акунина³³² постоянно подчеркивается неразрывная связанность стражей порядка с властью, их постоянная оглядка на своих начальников, все выше и выше, вплоть до самого Императора, который если и не появляется лично, то незримо присутствует в повествовании. Расследования Фандорина, хотя и призваны охранить власть и всю Россию от

³³⁰ Зимин И.В., Девятов С.В. Двор российских императоров. Энциклопедия жизни и быта. В 2 т. — М.: Кучково поле, 2014.

³³¹ Акунин Б. Куда ж нам плыть? // Акунин Б. Планета вода. — М.: Захаров, 2019. — С. 408.

³³² Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

страшных преступлений, в то же время подразумевают, что истинным лидером, спасителем и избавителем от зла является не помазанник Божий, а сам Эраст Петрович.

Во-вторых, тексты «фандоринского корпуса» тесно связаны с российской историей и отличаются тщательной проработкой исторического фона. Концепт «ненастоящего царя» глубоко укоренен в сознании русского человека: из-за этого возникают и многочисленные цари-самозванцы, и слухи о подмене наследника. Парадоксальным образом наиболее жесткой и властной манерой правления отличались именно те самодержцы, которые в принципе не должны были оказаться на престоле — Николай I (чей легендарный «взгляд василиска» упоминается практически во всех текстах Б. Акунина³³³, где фигурирует его образ) стал императором после отречения старшего брата Константина, Александр III первоначально не был предполагаемым наследником престола, и лишь после трагической ранней смерти его старшего брата Николая Александровича стал основным претендентом на престол.

Для углубления образа «ненастоящего царя» целесообразным представляется обратиться к «спутнику» «фандоринского корпуса» — «Детской книге для мальчиков», главный герой которой, правнук и тезка Эраста Фандорина, путешествуя во времени, оказывается в 1605 г., знаковом для российской истории: это год гибели Бориса Годунова и воцарения Лжедмитрия. Согласно сюжету «Детской книги для мальчиков», Эраст Фандорин-младший (Ластик) оказывается в начале XVII в., и его глазами показаны три человека, каждый из которых был царем: это Борис Годунов, Лжедмитрий I и Василий Шуйский. В книге изображен период от момента смерти Годунова до смерти Лжедмитрия — о том, что Шуйский станет

³³³ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

царем, Ластик узнает из взятого им с собой электронного справочника — унибука.

Борис Годунов описан следующим образом: «...низенький, животастый, лоб в глубоченных морщинах, лицо опухшее, заплывшие глазки так и шныряют туда-сюда, а мясистые, унизанные перстнями пальцы, что сжимают посох, все время шевелятся, будто червяки»³³⁴. Увидев Ластика, которого выдают за царевича Дмитрия, Годунов рыдает и молится, а когда притворявшийся мертвым мальчик чихает и тем самым выдает себя, Годунов от потрясения умирает на месте, передавая власть Ластик: «Пусть правит чудесно воскресшее дитя и пусть рассеются враги Русской земли!»³³⁵. То есть если следовать воле умирающего Годунова (который и сам узурпировал власть, не имея на нее законного права), далее на протяжении всех событий, происходящих в 1605–1606 гг., истинным царем является правнук Фандорина (что коррелирует с образом Фандорина-старшего как спасителя державы — не случайно его верный вассал Масахиро постоянно подчеркивает, что господин спасает Россию).

Лжедмитрий же, в котором Ластик также не обнаруживает ничего царственного («...ничего особенно царственного в облике Дмитрия не было, скорее наоборот. Вместо величавости — быстрые, ловкие движения, свободная, даже небрежная манера держаться»³³⁶), оказывается и вовсе таким же путешественником во времени, случайно провалившимся в так называемую хронодыру. Лжедмитрий, по версии «Детской книги», — это пионер Юрий Отрепьев, ученик 5 класса, попавший в XVI в. из 1967 г. и уже в прошлом повзрослевший и возмужавший (в ходе разговора с Ластиком Отрепьев сообщает, что попал в 1592 г. и тринадцать лет рос, приняв монашество, а затем поддержав легенду о том, что он — пропавший и чудом спасшийся сын Ивана Грозного). Лжедмитрий описан как живой, веселый и

³³⁴ Акунин Б. Детская книга для мальчиков. — М.: АСТ, 2000. — С. 234.

³³⁵ Там же. — С. 244.

³³⁶ Акунин Б. Детская книга для мальчиков. — М.: АСТ, 2000. — С. 299.

озорной юноша, склонный к различным изобретениям и техническим новинкам и стремящийся преобразовать средневековую Русь в прогрессивное государство. Это роднит его с другими «ненастоящими царями» «фандоринского корпуса» — Освободителем Александром II, автором Манифеста 17 октября 1905 г. Николаем II.

Лжедмитрий оказывается равнодушен и к женщинам (что подчеркивается также в образах Александра II и Николая II) — его безумная любовь к Марине Мнишек в итоге усыпляет его бдительность, и в результате заговора он погибает, а Ластик успевает в последний момент прыгнуть в хронодыру, ведущую в будущее, и не застает момента, когда царем после Лжедмитрия становится Василий Шуйский. При этом Шуйский подробно описан в книге — именно к нему привозят найденного на кладбище Ластика, и в нем как раз подчеркиваются «традиционно царские» черты — величавость, медлительность, степенность: «В кресле сидел дядька с длиннющей, наполовину седой бородой. Голова у него была прикрыта облегающей черной шапочкой, выпирающее брюхо высоко, под самой грудью, перехвачено широким парчовым поясом. Прочие детали одежды Ластик толком не разглядел — так его поразило лицо князя.

Левая бровь была опущена совсем низко, так что под ней сгустилась тень, а глаза не было вовсе, зато широко раскрытый правый блеснул и посверкивал, будто зажженная лампочка. <...> Но здесь князь опустил правую бровь, и глаз потух. Зато открылся левый. Правда, не сверкал, а был тускл и темен.

Выходит, оба глаза на месте?!»³³⁷.

В описании Н.М. Карамзина Василий Шуйский аттестован как «несановитый»: «Шуйский славился однако ж разумом мужа думного и сведениями книжными, столь удивительными для тогдашних суеверов, что его считали волхвом; с наружностью невыгодною (будучи роста малого,

³³⁷ Там же. — С. 217.

толст, несановит и лицом смугл; имея взор суровый, глаза красноватые и подслепые, рот широкий), даже с качествами вообще нелюбезными, с холодным сердцем и чрезмерною скупостию, умел, как Вельможа, снискать любовь граждан честною жизнью, ревностным наблюдением старых обычаев, доступностию, ласковым обхождением»³³⁸. Парадоксальным образом из всех упомянутых персонажей-царей именно он в «фандоринском корпусе» представлен как наиболее царственный — хотя формально царем становится уже за пределами хронологических рамок текста. Эраст Фандорин-младший с уважением отзывается о его уме и изворотливости, хотя и возмущается хитростями Василия Ивановича и его скверным характером. Любовь к Эрасту-младшему дочери Шуйского Соломонии (Соломки) также могла бы привести к воцарению Фандорина на русском престоле: Шуйский не имеет сыновей, и в дочери видит свою потенциальную наследницу³³⁹.

Скрупулезно соблюдающий исторические детали Б. Акунин³⁴⁰ в описании семьи Шуйского допускает вымысел. Так, из «Истории государства Российского» Карамзина известно, что в 1606 г. Василий Шуйский женился, а до этого не имел детей: «...жестокою Политикою лишенный удовольствия быть супругом и отцом в летах цветущих, спешил вкусить его хотя в летах преклонных, и женился на Марии, дочери Боярина Князя Петра Ивановича Буйносова-Ростовского»³⁴¹. От этого брака у Шуйского было две дочери, скончавшиеся во младенчестве, их звали Анна и Анастасия. В «Детской

³³⁸ Карамзин Н.М. История государства Российского [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.spsl.nsc.ru/history/karam/karahist.htm>

³³⁹ Нижеследующий материал вплоть до с. 195 вошел в состав статьи: Борунов А.Б., Герейханова К.Ф. К проблеме интертекстуальности в текстах Б. Акунина: об одной аллюзии в «Детской книге для мальчиков» // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы X Международной научно-практической конференции. — Москва — Пенза, 2021. — С. 17–21.

³⁴⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³⁴¹ Карамзин Н.М. История государства Российского [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.spsl.nsc.ru/history/karam/karahist.htm>

книге для мальчиков» у Шуйского есть дочь Соломония, которую он выдает за дочь своего друга: «Батюшке цари жениться не разрешают. Он самый знатный из князей после Федора Ивановича Мстиславского — тому тоже нельзя, чтоб дети были. Боятся государи, как бы мы сами не захотели престола, вот и воспрещают наследников иметь. Поэтому батюшка, когда меня родил, заплатил старому Шаховскому, чтоб тот признал меня законной дочкой»³⁴².

Имя Соломония — знаковое в контексте эпохи. В начале XVII в. оно ассоциируется в первую очередь с Соломонией Сабуровой — женой Василия III. Долгое время брак оставался бездетным, затем Василий насильно отправил Соломонию в монастырь и женился на Елене Глинской, родившей сына — Ивана Грозного. Как упоминает Карамзин, бытовало предание о том, что Соломония была пострижена беременной и родила в монастыре сына — законного наследника престола: «Не умолчим здесь о предании любопытном, хотя и не достоверном: носился слух, что Соломония, к ужасу и бесполезному раскаянию Великого Князя, оказалась после беременною, родила сына, дала ему имя Георгия, тайно воспитывала его и не хотела никому показать, говоря: “В свое время он явится в могуществе и славе”»³⁴³. Соломония, являвшаяся матерью законного наследника, — образ, повлиявший на создание Б. Акуниным³⁴⁴ образа княжны Соломонии, которую отец хотел бы удачно выдать замуж, чтобы ее муж стал царем. Именно поэтому князь так обрадовался появлению Эраста, которого он прочит в мужья своей дочери.

Также имя Соломония (Саломея) связано с библейским текстом. Дочь царя Ирода Саломея потребовала казни Иоанна Крестителя. Соломония Шаховская в «Детской книге», наоборот, спасает Эраста (которого считают

³⁴² Акунин Б. Детская книга для мальчиков. — М.: АСТ, 2000. — С. 267.

³⁴³ Карамзин Н.М. История государства Российского [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.spsl.nsc.ru/history/karam/karahist.htm>

³⁴⁴ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

ангелом и посланцем небес) и вступается за него, угрожая родному отцу: «Батюшко! Не отдавай его на расправу Дмитрию-государю! Он моего Ерастушку медведям кинет! А не послушаешь — так и знай: не дочь я тебе больше! Во всю жизнь ни слова тебе больше не вымолвлю, даже не взгляну!»³⁴⁵. При сходстве взаимоотношений с отцом (дочь, которая сама приказывает царю) Саломея Б. Акунина³⁴⁶, в отличие от дочери Ирода, не призывает к убийству, а наоборот, просит о спасении.

Помимо исторического контекста, Б. Акунин³⁴⁷ вводит еще одну литературную аллюзию: в книге Соломония называется не полным, а уменьшительным именем. При первом знакомстве она говорит Эрасту: «Соломонией мя звать не моги, имя тоё тошнотное и душемутительное. Кличь Соломкой»³⁴⁸. Связь Соломония — Саломея — Соломка отсылает к стихотворению Осипа Мандельштама «Соломинка»:

Соломка звонкая, соломинка сухая,
Всю смерть ты выпила и сделалась нежней,
Сломалась милая соломка неживая,
Не Саломея, нет, соломинка скорей!

<...>

В моей крови живет декабрьская Лигейя,
Чья в саркофаге спит блаженная любовь.
А та, соломинка — быть может, Саломея,

³⁴⁵ Акунин Б. Детская книга для мальчиков. — М.: АСТ, 2000. — С. 290.

³⁴⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³⁴⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³⁴⁸ Там же. — С. 265.

Убита жалостью и не вернется вновь!³⁴⁹

Стихотворение посвящено Саломее Андрониковой, красавице и музе многих поэтов. Акунинскую Соломку-Саломею с Андрониковой роднит не только княжеское происхождение. Ее первое появление в тексте описано следующим образом: «...в трапезную вошла, верней, всплыла толстая размалеванная тетя очень маленького роста, не выше Ластика. Щеки у нее были круглые и красные, будто помидоры, брови — два нарисованных сажей полукруга, губы неестественно алые, а через плечо перекинута пышная, переплетенная золотой лентой коса. Чудное создание все с ног до головы сверкало золотом и серебром: и венец на голове, и платье, и сапожки»³⁵⁰. Далее, приглядевшись, Эраст понимает, что перед ним не взрослая женщина, а девочка: не Саломея, а Соломинка. При этом ее красота восхищает Эраста, и в сюжете она неоднократно выручает мальчика своей сообразительностью. Таким образом, автор вводит в текст важного для сюжета, но не имеющего реального исторического прототипа персонажа (дочь Василия Шуйского), чтобы привнести в текст более глубокие смысловые пласты: история Смутного времени приобретает не только связь с Библией, но и связь с Серебряным веком — также переломной эпохой в истории России.

Образ царя, правителя, самодержца в «фандоринском корпусе» является противоречивым: существует две его ипостаси, своеобразные Ян и Инь, которые, как многократно отмечается в текстах, должны дополнять и уравновешивать друг друга. С одной стороны, в произведениях с учетом «Детской книги» выведены четыре человека, действительно в течение определенного периода правившие Россией — это Александр II, Николай II, Борис Годунов и Лжедмитрий. Все эти образы представлены как подчеркнута «не-царственные», описание внешности персонажей физиологично (подчеркиваются похотливый взгляд, набрякшие веки, жирные

³⁴⁹ Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. — СПб: Академический проект, 1995. — С. 137.

³⁵⁰ Акунин Б. Детская книга для мальчиков. — М.: АСТ, 2000. — С. 263.

пальцы, некрасивое лицо и пр.). В их характере выделяется склонность к женщинам (у всех, кроме Бориса Годунова, который действует в «Детской книге» только в одном эпизоде), слабость, жалкость. За рамками текста остается тот факт, что все эти правители старались вести страну к прогрессу, вводили многочисленные послабления, старались улучшить жизнь народа. Все они при этом погибли насильственной смертью, и после их гибели к власти пришли более жестокие по сравнению с предшественниками люди: при Александре III началась реакция, правление Николая II сменилось военным коммунизмом и кровавым террором, а Василий Шуйский отменил все новшества, введенные Лжедмитрием). Образ же «царя явного, но нецарственного» оттенен его отражением, Инь — образом «царя неявного, но царственного». В этой функции в «фандоринском корпусе» фигурирует «значимое отсутствие» Александра III — при многочисленных упоминаниях о предстоящем визите Императора, его указах, отражении его воли и пр. сам Император на страницах так и не появляется. Это, впрочем, нисколько не отменяет крепости и силы его власти: из разговоров между персонажами явствует, что Императора боятся, его воле беспрекословно подчиняются, что он действительно производит вполне царственное впечатление.

Попадая в Смутное время, Эраст Фандорин-младший оказывается в той эпохе, когда вопрос о настоящем/ненастоящем царе был особенно актуален: после смерти Ивана Грозного многочисленные претенденты на престол пытались оспорить право на власть. Одним из претендентов был Василий Шуйский, также относящийся к династии Рюриковичей, о чем упоминает в романе сам Шуйский: «А только знай, потомок достославного Рюрика: Васька Шуйский, тож Рюрикович, ради тебя не то что живота не пожалеет — готов душу свою продать»³⁵¹. В пределах текста претендующий на престол Шуйский царем не становится: о его воцарении и последующем пленении становится известно из исторической справки, приведенной в романе.

³⁵¹ Акунин Б. Детская книга для мальчиков. — М.: АСТ, 2000. — С. 304.

Однако именно в нем, формально не управляющим страной, подчеркивается и величавость, и степенность, и государственный ум.

В приведенных сопоставлениях, вероятнее всего, автором зашифровано своего рода послание к читателю, которое можно интерпретировать следующим образом: настоящего царя в России во «вселенной Фандорина» нет. Есть слабые и недостойные самодержцы, занимающие царский престол, но не способные управлять, а также есть цари, отличающиеся и царским достоинством, и царской статью, но не выведенные в качестве правителей на страницах текстов. Истинным лидером страны мог бы стать ее таинственный спаситель, расследовавший десятки громких дел, совмещающий в себе достоинство и привлекательную внешность со стремлением к прогрессу и техническим новинкам, то есть Фандорин. Однако Фандорин предпочитает оставаться в тени, а его потомок Ластик дважды отказывается от престола — он не становится ни чудесно воскресшим царевичем Димитрием, ни супругом дочери Шуйского, осуществляя такой же благородный отказ от власти и уход в тень, как его тезка и прадед.

В то же время в рамках текстов Б. Акунина³⁵² Фандорин не становится лидером и многократно отказывается от каких-либо почестей, наград и должностей, что также отражает глубинное понимание образа царя в русском сознании: как доказывают исследования, посвященные формированию образа царя, ключевым моментом для признания лидерства становится именно «богопомазанничество», данность власти Богом: существующий в народном сознании архетип «доброго царя и злых бояр» фактически формирует архетип царя-Бога, борющегося со злом. При этом многократно в русской истории актуализировался вопрос о законности престолонаследия и легитимности передачи власти правителю, что также нашло отражение в

³⁵² Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

сквозном циклообразующем образе царя-правителя в «фандоринском корпусе»³⁵³.

В двух романах, посвященных различным представителям рода Фандориных, повторяется сцена, связанная с образом царевича Димитрия — убитого сына Ивана Грозного. Эраста Фандорина-младшего (Ластика), попавшего в прошлое через так называемую хронодыру (тоннель во времени, позволяющий проникать в прошлое или в будущее), выдают за царевича Димитрия. Когда мальчик приходит в себя в присутствии Бориса Годунова, на царя это производит столь сильное впечатление, что он умирает от удара: «Его величество шарахнулся от гроба так, что с размаху сел на пол. Борода тряслась, глаза лезли из орбит. ...

— Воскресе! — прохрипел Борис, тыча пальцем. — Дмитрий воскрес! За грехи мои! Томно! Воздуху нет!

<...>

— Руда навскипь толчет... сердце вразрыв... — с трудом проговорил Годунов. — Отхожу, бо приступил час мой...»³⁵⁴. Далее смерть Годунова приводит к борьбе за власть между несколькими претендентами и воцарению Лжедмитрия, который, в соответствии с версией, изложенной в «Детской книге», является таким же путешественником во времени, как и сам Ластик, и хочет ввести на Руси различные прогрессивные порядки.

Показательно, что сцена с Эрастом-Ластиком практически дословно повторяет коллизию из жизни его предка, Корнелиуса фон Дорна, описанную в романе «Алтын-толобас». Корнелиус в поисках Либереи — библиотеки Ивана Грозного — оказывается в подвалах царского терема, и стук его доспехов привлекает внимание Алексея Михайловича: «Мне верные люди сказывали, уже вторую неделю в тереме то оттуда, то отсюда железом

³⁵³ Нижеследующий материал вплоть до конца параграфа 3.3 вошел в состав статьи: Борунов А.Б. К проблеме циклообразующих мотивов «фандоринского корпуса» Б. Акунина // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы IX Международной научно-практической конференции. — Москва — Пенза, 2020. — С. 5–10.

³⁵⁴ Акунин Б. Детская книга для мальчиков. — М.: АСТ, 2000. — С. 342.

постукивает: бряк да бряк. Так-то страшно! Знаю я, кто это, знаю! Это за мной Железный Человек пришел, в сырую землю звать. К бабушке перед смертью тоже так вот приходил.

— Господь с тобой, государь, — ответил шут уже без дурашливости. — Ты бы меньше мамок да шептунов слушал. Какой еще Железный Человек?

— Да уж знаю какой. — Алексей Михайлович ответил шепотом (только все равно было слышно каждое слово). — Тот самый. Это Воренок вырос и нас, Романовых, извести хочет, за свое погубленное малолетство посчитаться. Кто видел его, нечистого, говорят: лицом блее белого, а грудь вся железная. Страсть-то какая. Господи!»³⁵⁵.

«Воренком» Алексей Михайлович называет сына Лжедмитрия Второго и Марины Мнишек — гипотетического наследника престола, если считать, что Лжедмитрий действительно является сыном Ивана Грозного. Сообщник фон Дорна, аптекарь Вальзер, советует ему использовать легенду в своих целях: «Это трехлетний сын тушинского царя Лжедмитрия и польской красавицы Марины Мнишек, — объяснил ученый аптекарь. — Чтобы мальчик, когда вырастет, не претендовал на престол, Романовы его повесили. Палач донес малютку до виселицы завернутым в шубу, продел головкой в петлю и задушил. Многие говорили, что после такого злодеяния не будет новой династии счастья, мало кто из Романовых своей смертью умрет, а закончат они тем же, чем начали — с их малолетними чадами злодеи поступят так, как они обошлись с Воренком. Разумеется, суеверие и чушь, но советую вам воспользоваться этой легендой. Когда в следующий раз будете бродить по подземелью, нацепите маску из белой ткани. А грудь у вас благодаря кирасе и так железная. Если кто вас и увидит, решит, что вы Железный Человек»³⁵⁶. В результате появление Корнелиуса фон Дорна оказывается даже чересчур эффектным: увидев его, царь приходит в такой ужас, что умирает от удара, в точности как Борис Годунов при виде

³⁵⁵ Акунин Б. Алтын-голубас. — М.: АСТ, 2013. — С. 145.

³⁵⁶ Там же. — С. 144.

ожившего Ластика. Смерть Алексея Михайловича также приводит к борьбе за престол между несколькими враждующими группировками, поддерживающими разных сыновей и наследников царя.

Получается, что во «вселенной Б. Акунина³⁵⁷» представители рода Фандориных меняют ход истории: можно сказать, что воцарение, а затем укрепление рода Романовых на престоле связано именно с действиями предков и потомков Эраста Петровича. Этот мотив получает своеобразное воплощение во «Внеклассном чтении»: одаренный мальчик Дмитрий Карпов (Митридат), ставший любимцем Екатерины II, подслушав разговор о яде, мешает императрице принять отравленный напиток, тем самым навлекая на себя гнев приближенных императрицы. Во «Внеклассном чтении» подробно описана борьба за престол «партии сына» (Павла I) и «партии внука» (Александра I), причем обе партии желают смерти пожилой и уже немощной императрицы. Помешавший отравить Екатерину Митридат в итоге впал в немилость, был вынужден бежать из Москвы и в итоге был усыновлен Данилой Фандориным, потерявшим родного сына Самсона при странных обстоятельствах: в нервной горячке Самсон покинул дом и не вернулся (достоверных сведений о его смерти нет, что позволяет предположить, что он остался в живых). Таким образом, род Фандориных фактически не имеет отношения к потомкам фон Дорна: усыновленный Данилой мальчик Дмитрий-Митридат не является его родным сыном. Следовательно, обращение представителей рода европейских фон Дорнов к потомкам Эраста Фандорина необоснованно — по крови Эраст Фандорин-младший и Ангелина Фандорина не имеют отношения к нашедшему «райское яблоко» фон Дорну, что, вероятно, и объясняет их неудачу в поисках волшебного артефакта в прошлом. Схожий мотив проявляется и в «Алтын-толобасе»: Николас, пытаясь найти Либерею, взывает к голосу своего предка

³⁵⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

Корнелиуса фон Дорна, который, как выясняется, вовсе не является его предком, так как кровная линия Фандориных была прервана на сыне Данилы Фондорина. В итоге Николас, не установив мысленной связи с «предком», смог обнаружить всего лишь одну книгу, не добравшись до основного клада.

Итак, мотивы самозванства, связи с родом, престолонаследия и права на наследство становятся ключевыми для ряда романов «фандоринского корпуса», проявляясь не только во влиянии Фандориных на российскую историю, но и в истории самого рода фон Дорнов — Фандориных.

Выводы по главе 3

Сверхтекст об Эрасте Фандорине и его предках и потомках, а также дальних родственниках, представляет собой макроцикл из нескольких десятков разножанровых произведений, хронологический охват которого — от времен Киевской Руси до гипотетического отдаленного будущего. Смысловым центром и первичным ядром развития сверхцикла является цикл «Новый детектив», который пользуется большим успехом у читателей и создавался в течение двадцати пяти лет, с 1998 по 2023 гг. Романы «Азазель», «Турецкий гамбит», «Левиафан» и «Смерть Ахиллеса» стали первым опытом переводчика и эссеиста Г. Чхартишвили³⁵⁸ в жанре беллетристики. Их востребованность у публики (вкуче с последующими экранизациями) оказалась катализатором создания макроцикла, первоначально развертывавшегося по хронологическому принципу (от становления молодого сыщика до его мужания и зрелости), а затем вступившего в горизонтальные связи с «параллельными» проектами. 2000-е гг. стали периодом мультипликации вселенных: появились проекты о предках, потомках и родственниках Фандорина.

³⁵⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

В «Новом детективе» Б. Акунин³⁵⁹, помимо хронологического принципа, использовал практику создания произведений в различных жанрах, самостоятельно давая текстам жанровые определения — «детектив о наемном убийце», «конспирологический детектив», «декадентский детектив», «технократический детектив» и пр. При всем разнообразии жанровых вариаций центром системы персонажей неизменно остается детектив, герой-сверхчеловек, наделенный недюжинным интеллектом и сверхспособностями в отношении физических и интеллектуальных кондиций. Его антагонистами становятся сверхзлодеи-мегаломаны, массовые убийцы с претензиями на мировое господство, с которыми он расправляется методом физического уничтожения.

Главного героя дополняет и уравнивает его друг и помощник Маса, обрисованный как человек, концентрирующий в себе черты восточной культуры. В отличие от ассистентов Шерлока Холмса или Эркюля Пуаро, ассистент Фандорина достаточно интеллектуален, самостоятельно проводит успешные расследования и практически никогда не представлен как персонаж, смотрящий на сыщика «снизу вверх». Напротив, автором всячески подчеркивается учительная и в каких-то случаях даже родительская функция Масы.

Благодаря участию главного героя, его предков и потомков в крупнейших расследованиях, затрагивающих судьбы государства, в «фандориане» актуализируется образ правителя и воссоздаются образы реальных исторических личностей. В подавляющем большинстве царей и вождей подчеркнута их «не-царственность», указаны физические и психологические слабости, призванные оттенить сверхсилу и мощь интеллекта главного героя: имплицитно подчеркивается, что именно Фандорин является истинным вершителем судеб России и мира.

³⁵⁹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

Несмотря на использование канвы классического английского детектива (сыщик в паре с помощником расследуют преступления, помогая властям) и многочисленные отсылки к его типовым паттернам, «Новый детективъ» является буквально «новым», так как в нем обыгрываются многочисленные идеи современной массовой культуры и ее стереотипы. Проекты, «параллельные» «Новому детективу», позволяют автору расширить временные и пространственные рамки художественного мира, попутно создавая образцы различных прозаических жанров — остросюжетные и исторические романы и повести, детские книги и т.д. Экстенсивное освоение жанров прозы позволяет говорить о становлении своеобразной текстовой антологии, объединенной за счет ряда сквозных мотивов и циклообразующих связей.

ГЛАВА 4.

КОМПОЗИЦИОННО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ СВЯЗИ СВЕРХТЕКСТА ОБ ЭРАСТЕ ФАНДОРИНЕ

4.1. Архитектоника сверхтекста «вселенной Фандорина»

Исследование «фандоринского корпуса» как экстенсивно расширяющегося проекта, в котором возникают новые межтекстовые связи с появлением новых произведений, вынуждает поставить вопрос о необходимости введения применительно к новейшей художественной литературе — в частности, к творчеству Б. Акунина³⁶⁰ — термина «сверхтекст» в новом прочтении. Под сверхтекстом понимается открытая совокупность текстов, предполагающая, что автор создает несколько десятков текстов, объединенных сквозными героями, художественным пространством и временем, особенностями предметного мира и сквозными мотивами. Эта совокупность в любой момент времени может быть дополнена — так, объявление о смерти Фандорина в романе «Не прощаюсь» (само название которого эксплицитно сообщает читателю, что полюбившийся ему герой еще появится в новых произведениях) не воспрепятствовало Б. Акунину³⁶¹ обратиться к «флешбекам». В вышедших после «Не прощаюсь» романах «Просто Маса» и «Яма» Эраст Петрович Фандорин является героем, выведенным в воспоминаниях его друга и ассистента Масы. Причем в «Просто Маса» основным расследующим преступление сыщиком является сам Маса, а Фандорин возникает только во вставной новелле, сиквеле к «Коронации», где упоминается о проведенном им небольшом частном расследовании. Спустя пять лет после событий

³⁶⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³⁶¹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

«Коронации» (то есть в 1901 г.) к Фандорину обращается герой «Коронации» Афанасий Зюкин: «Эраст Петрович, у нас случилось чрезвычайное происшествие, требующее быстрого, а главное деликатного разбирательства. Если называть вещи своими именами — убийство. Замешаны весьма высокородные особы, вплоть до августейшего ранга, поэтому всякая ошибка, а пуще того бестактность может иметь крайне неприятные последствия для отечества и лично для его величества ...»³⁶². Далее рассказывается история расследования, встроенная в роман «Просто Маса» с заголовком «Звезда Востока» и подзаголовком «Митиюки».

Термин «митиюки» используется в «Просто Маса» в значении «вставная новелла» (таким же подзаголовком сопровождается рассказ о предыстории главной героини). Он взят из практики японского театра, в котором «митиюки» представляет собой музыкальную вставку-интермедию, и играет роль скрепляющего элемента в тексте: «Силлабическая японская поэзия не знает рифмы, обогащение стиха требовало особых приемов. В японском языке много омонимов, то есть слов, которые звучат одинаково, но имеют разный смысл. В пейзажной “песне странствия” (митиюки) обыгрывались по смыслу топонимические названия. Слова, или даже часть слова, получали двойное значение и сцепляли между собой фразы, как закрепка ожерелья.

Ассоциативные силы сцепления работали очень мощно. Один поэтический образ рождал другой: вслед за парусом “появлялись” челн, весла, волны, морская даль и так далее.

Из богатого арсенала классической литературы, японской и китайской, заимствовались эпитеты, метафоры, цитаты... Иногда какое-нибудь

³⁶² Акунин Б. Просто Маса. — М.: издательство АСТ, 2020. — С. 358.

знаменитое стихотворение вставлялось целиком по ходу действия, как своего рода ариозо»³⁶³.

«Митиюки» «Звезда Востока» введено в текст «Просто Маса», чтобы показать, откуда Маса знаком с Георгием Ивановичем — японцем Танаки, одним из героев романа: «За четверть века столько всего произошло. Мы оба изменились, — перешел на японский Гиити Танака. — Но я не забыл ваше поразительное расследование, спасшее мою жизнь и честь Японии. И когда понял, что Масахиро Сибата, о котором упомянул Баба, это вы, захотелось вас увидеть. Не только в память о том случае. Жизнь отучила меня от сентиментальности. Я сразу подумал, что такого человека, как вы, нам, как это у русских называется, *Бог послал*»³⁶⁴.

Помимо пояснения сюжета, «митиюки» содержит более важный в контексте сверхтекста о Фандорине элемент: Б. Акунин³⁶⁵ вводит мотивировку появления главного героя *post mortem*. Хотя «Не прощаюсь» было анонсировано автором как завершающая книга ядра сверхцикла («Извещаю всех заинтересованных лиц, что сего 8 числа десятого месяца 29 года эпохи Хэйсэй закончил последнюю книгу серии “Приключения Эраста Фандорина”. Роман должен выйти 8 февраля 2018 г., в 20-ю годовщину публикации первой фандоринской книжки, романа “Азазель”»), тем не менее в биографии Фандорина остались существенные хронологические пробелы, которые заполняет своими воспоминаниями помощник и друг Эраста Петровича Маса. Роман «Яма», вышедший в 2023 г., уже полностью посвящен воспоминаниям о Фандорине, и его действие относится к 1900 г., сразу после событий повести «Узница башни».

³⁶³ Маркова В.Н. Классический японский театр. // Классическая драма Востока. — М.: Библиотека всемирной литературы, 1976 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature4/markova-76.htm>

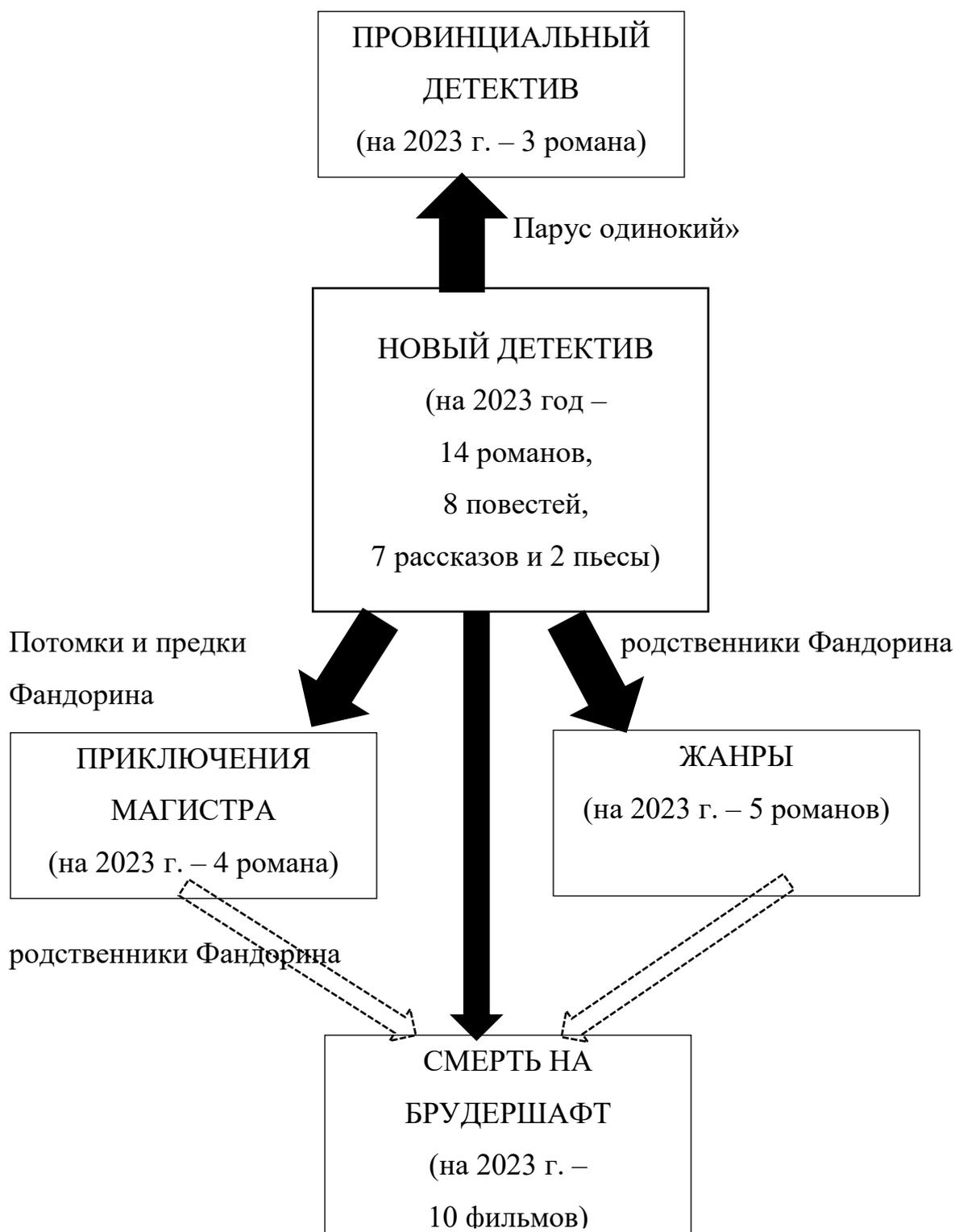
³⁶⁴ Акунин Б. Просто Маса. — М.: издательство АСТ, 2020. — С. 372.

³⁶⁵ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

Таким образом, свертхтекст представляет собой совокупность текстов, развиваемую по экстенсивно-генеративному принципу. Синтагматическая связь прослеживается в организованных по хронологическому принципу циклах: «Новый детективъ», описывающий историю становления Фандорина с молодости до смерти («Не прощаюсь»), «Приключения магистра», в которых также в хронологическом порядке описана история Николаса Фандорина с момента его приезда в Россию (при этом тексты входящих в «Приключения магистра» произведений построены по мозаичному принципу, и линия сюжета, действие которого происходит в России XX в., прерывается рассказом о приключениях предков Фандорина в XVII, XVIII, XIX вв.). По парадигматическому принципу организованы «Жанры», задумывавшиеся автором как палитра разнообразных жанров, и не связанные внутренней хронологией. Внутренняя хронология присутствует также в смежных проектах «Провинциальный детектив» и «Смерть на брудершафт».

«Фандоринский корпус», на наш взгляд, следует считать свертхтекстом, организованным по принципу макроцикла. К «ядерному» циклу «Новый детективъ», который появился раньше прочих, примыкают проекты «Приключения магистра», «Жанры» и «Провинциальный детектив», а также самая поздняя по времени создания «История российского государства», связь которой с «фандоринским корпусом» была прочерчена только в 2023 г. с помощью романа «Яма». Схематически структуру макроцикла о Фандорине и связанных с ним персонажах можно изобразить следующим образом.

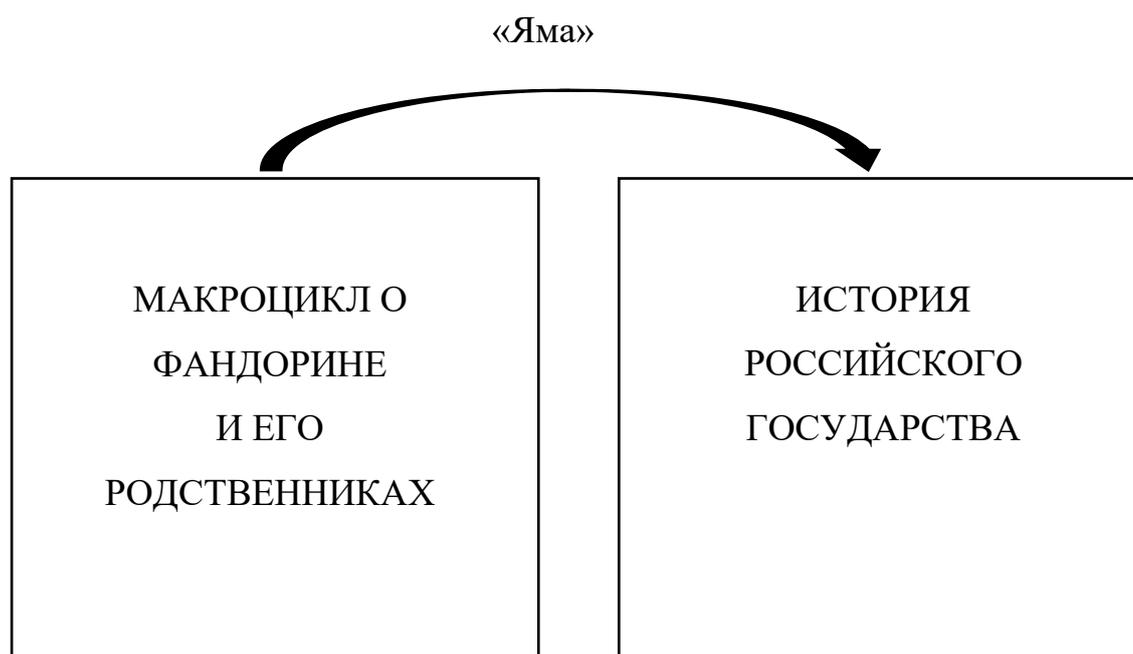
На 2018 г. (и вплоть до выхода романа «Яма» в 2023 г.) схема макроцикла выглядит так:



«Связующим звеном» становится роман «Не прощаюсь», который соединяет «Новый детектив» с «Жанрами» и «Смертью на брудершафт»: «Главная цель нового романа — не рассказать хорошую историю, а связать

покрепче все главные циклы Б. Акунина³⁶⁶. «Не прощаюсь» завершает (но не очень убедительно) сюжет про Эраста Петровича, перекидывает мостик к «Приключениям магистра», становится кроссовером с «Жанрами» и той же «Смертью на брудершафт». И если сам по себе роман не удался, то в роли еще одного кусочка пазла работает на удивление неплохо. За двадцать лет Б. Акунину³⁶⁷ удалось не только написать несколько хороших, десятков сносных и пару никудышных романов, но и создать настоящую книжную вселенную на манер комиксов Marvel — недаром постаревший, седобородый, но не утративший молниеносной реакции Фандорин похож не на Холмса, а на усталого Росомаху из «Логана»³⁶⁸.

Если объединить всю отраженные на представленной выше схеме произведения в единый сверхцикл, то в 2023 г. (с выходом романа «Яма») он оказался связан с другим масштабным проектом:



³⁶⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³⁶⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³⁶⁸ Михайлов Е. «Не прощаюсь»: что не так с последним романом про Эраста Фандорина [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/culture/8130-ne-proschayus-chto-ne-tak-s-poslednim-romanom-pro-erasta-fandorina/>

Менее очевидные межтекстовые связи за счет, например, повторяющихся мотивов писатель прорабатывает и с другими своими проектами. Так, параллельно с макроциклом о Фандорине автор работал над мини-циклом «Провинциальный детектив», включающим в себя три романа, и проектом «История Российского государства», в который входят как 9 томов непосредственно изложения истории, так и 14 беллетристических произведений, являющихся, по задумке автора, своего рода художественными иллюстрациями к историческому процессу.

По нашей гипотезе, автор макроцикла прибегает к средствам объединения входящих в него циклов, заимствованным из кинематографа — в частности, к текстам-«мостам», в которых в качестве эпизодического персонажа возникает герой другого цикла. Непосредственно внутри цикла присутствует сквозной герой (или серия героев, объединенных родственными отношениями), общие мотивы и темы, также отмечается общность предметного мира и стилистических приемов.

Б. Акунин³⁶⁹ прославился как автор детективных произведений об Эрасте Фандорине, выпускающихся на протяжении 25 лет (с 1998 по 2023 г.), и объединенных автором в серию «Новый детектив». С 2001 г. цикл произведений о Фандорине был дополнен и расширен за счет произведений о внуке и правнуке Эраста Фандорина (цикл «Приключения магистра», в которых действует Николас Фандорин, и две «Детских книги» из цикла «Жанры», где фигурировали дети Николаса, Эраст Фандорин-младший и Ангелина Фандорина), где среди исторических персонажей фигурировали также предки Фандориных, и генеалогия рода прослеживалась от X до XX в. Также в проекте «Жанры» действовали персонажи с созвучными фамилиями, о происхождении которых упоминается в «Шпионском романе»: они являются потомками «сладкого барина» Льва Фон-Дорна, дававшего свою

³⁶⁹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

фамилию в усеченном многим детям от крепостных. Из романа «Сокол и Ласточка» читатель также узнает о замке Теофельс, родовом гнезде фон Дорнов, давшем фамилию герою серии «Фильмы» — Йозефу фон Теофельсу. Основным средством объединения циклов в макроцикл, таким образом, стала тема кровного родства главных героев — фон Дорнов / Фондориных / Фандориных / Дорнов (Дроновых, Дарновских...) / фон Теофельсов.

В 2001 г. автор также начал публиковать мини-цикл «Провинциальный детектив» о монахине Пелагии, также занимающейся разгадкой различных преступлений. До выхода в 2015 г. в серии «Новый детектив» повести «Планета Вода» между «Новым детективом» и «Провинциальным детективом» не было выстроено эксплицитно выраженных связей. Косвенная связь появляется также с мини-циклом «Провинциальный детектив», включающем три романа о монахине Пелагии — «Пелагия и белый бульдог», «Пелагия и черный монах» и «Пелагия и красный петух». В повести «Парус одинокий» упоминается о фото двух героев «Провинциального детектива», которые держит в своей келье Феврония — Ангелина Крашенинникова, возлюбленная Фандорина, фигурирующая также в «Скарпее Баскаковых» и «Декораторе». Тем самым автор намечает развитую впоследствии практику объединения двух циклов за счет ввода в качестве эпизодического персонажа в один цикл главного героя другого цикла.

В то же время «фандоринская вселенная» до появления романа «Яма» демонстративно дистанцируется от другой художественной «вселенной Б. Акунина³⁷⁰» — проектом «сопровождения» исторического многотомника «История российского государства». Серия исторических книг, название которой отсылает к «Истории государства российского» Н.М. Карамзина, представляет собой 9-томное изложение истории России от древнейших времен до начала XX в. В качестве беллетристического «приложения» к

³⁷⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

проекту писатель создает цикл из 14 текстов, действие которых происходит в различные исторические эпохи. Как и в «фандоринском корпусе», тексты разножанровы: присутствуют повести, романы, пьеса с двумя вариантами концовки (ср. «Инь и Ян» — «черная» и «белая» версии). Связующим звеном текстов является история потомков героя первой книги — «Огненный перст» — византийца Дамианоса, который унаследовал от отца родимое пятно в самом центре лба. Отец Дамианоса, основатель школы шпионов («пирофилактос») придавал родимому пятну мистическое значение. В каждом тексте из беллетристической части «Истории российского государства» присутствует персонаж, обладающий таким родимым пятном, и все его носители отмечают сверхъестественные свойства своей родинки.

При этом мир «Истории российского государства», если воспринимать его как замкнутый цикл, не пересекается с «вселенной Фандорина». Хронологически повествование доведено до начала XX в., герои последнего романа цикла «Он уходя спросил...» должны быть современниками Фандорина, однако ни о каких эпизодических или центральных персонажах «вселенной Фандорина» в текстах «Истории» не упоминается. Герой последнего романа служит в полиции, помогает иностранке — частному детективу — найти похищенного ребенка, герои погружаются в преступный мир и мир сыска, но не пересекаются с миром Эраста Фандорина.

Появление в 2023 г. романа «Яма» в силу использования в нем в качестве эпизодического персонажа, который в другой серии («История Российского государства») является центральным, позволяет говорить о проникновении в художественную литературу приемов, ранее характерных для сверхциклов кинематографа и современных сериалов. А.М. Ранчин, анализируя цикл на момент, когда в нем было всего 9 произведений, соотносит характерные для «фандоринского корпуса» черты с массовым кинематографом: «Циклизация — черта, издревле свойственная словесности. Но особенно она характерна для массовой литературы. Читатель оной быстро привыкает к персонажам, странствующим из романа в роман, привязывается

к героям, как к старым знакомцам, живет их радостями и горестями, как своими. Мир, обжитый такими давно родными, “знакомыми все лицами”, — мир понятный и привычный. Открыв очередную книгу серии, чувствуешь себя уютно и уверенно. Даже если в серии тут и там попадаются серийные убийцы и странствовать об руку с этими малосимпатичными героями приходится из грязного кабака в вертеп разврата... Не случайно самый характерный вид массового кино, — это сериалы. Притом подчас такие, что срок их просмотра почти соизмерим с земным сроком, отпущенным телезрителю (“Санта-Барбара”). Люди любят читать (смотреть) романские циклы и киносериалы, и это приносит издателям и продюсерам, авторам и режиссерам успех и деньги»³⁷¹.

В 2023 г. этот прием воспроизведен и призван соединить в единое целое «фандориану» с «Историей Российского государства». Беллетристическая часть «Истории...» включает в себя 14 отдельно изданных произведений, действие которых охватывает период с IX по начало XX в., и, как в «фандоринском корпусе», в них также присутствует мотив кровного родства главных героев. Средством выражения этого родства является не фамилия, как в случае Фандориных, а внешняя особенность — родинка в центре лба. Героем первого романа серии, «Огненный перст», является грек Дамианос, который унаследовал родинку от своего отца: «У нас, Лекасов, в каждом поколении только один ребенок наследует эту странность: не родинка и не нарост, а изменение пигментации кожи. Размер бывает разный, цвет тоже, но это всегда кружок и всегда на одном и том же месте. Мой дед был единственным из шести детей, кто родился таким. Пятно было большое, багровое. Он говорил, что у него третье око, которое никогда не спит и все видит»³⁷². Далее у всех героев цикла упоминается эта физическая

³⁷¹ Ранчин А.М. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предупреждением, лирическим отступлением и эпилогом // Новое литературное обозрение. — 2004. — № 3 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/3/romany-b-akunina-i-klassicheskaya-tradicziya.html>

³⁷² Акунин Б. Огненный перст. — М.: АСТ, 2013. — С. 20.

особенность, вплоть до героини последнего произведения, романа «Он уходя спросил»: «Как она выглядела, Мари? Невысокая, стройная, с очень сдержанными, экономичными движениями. Лицо идеально красивое, как у античной статуи — и такое же холодное, безо всякого выражения, будто пустое. Взгляд голубых глаз внимателен, бесстрастен. На высоком лбу, ровно посередине, маленькая родинка — единственная неправильность этого мраморного лица»³⁷³. Мари Ларр — основатель и хозяйка женского детективного агентства, которое также упоминается в «Яме», последнем романе «фандоринского корпуса»: «А недавно я прочитала в газете, что в Англии открылся филиал американского детективного бюро “Larr investigations”, где все агенты — женщины»³⁷⁴.

Действие «Он уходя спросил» проходит в 1914–1917 гг., действие «Ямы» — в 1901³⁷⁵. В «Он уходя спросил» Мари Ларр предстает как спикер на конференции детективов, крупный профессионал и специалист в области расследований, что коррелирует с упоминанием о ее бюро как действующем в 1901 г. (в романе «Он уходя спросил» ей, по оценке рассказчика, тридцать пять — сорок лет). Таким образом, текст «Яма» проводит связь между двумя ранее независимыми «вселенными»: в «Он уходя спросил» действуют полицейские, расследуется уголовное дело о похищении ребенка, и кажется практически невероятным, что в крупнейшем расследовании не участвует ни один человек, так или иначе связанный с «вселенной Фандорина», где большинство героев занято тем же самым и в том же временном промежутке. Именно с 1914 по 1917 г. сам Эраст Перович не активен: в романе «Черный город», действие которого происходит перед началом Первой мировой войны, он получает серьезное ранение и попадает в кому, из которой выходит уже после революции (что описано в романе «Не прощаюсь»).

³⁷³ Акунин Б. Он уходя спросил. — М.: АСТ, 2022. — С. 12.

³⁷⁴ Акунин Б. Яма. — М.: АСТ, 2023. — С. 89.

³⁷⁵ Нижеследующий материал вплоть до с. 214 отражен в статье: Борунов А.Б. Гипертекстуальные коды в «фандоринском макроцикле» Б. Акунина // Мир науки, культуры, образования. — 2023. — № 4 (101). — С. 388–389.

Использование произведения-«моста», произведения-«сцепки» с эпизодическим упоминанием центрального героя другого цикла характерно для современной массовой культуры, в частности, для развития киновселенной Marvel, главными действующими лицами которой являются герои, наделенные врожденной или приобретенной сверхсилой (Халк, Железный человек, Черная вдова и другие). Параллельно с циклом о супергероях снимался цикл «Стражи Галактики», до 2018 г. существовавший как независимая киновселенная. С 2018 г. в проекте «Мстители» выходит фильм «Мстители: война бесконечности», в котором фигурируют как супергерои-мстители, так и герои «Стражей Галактики», и далее в продолжении проекта сверхциклы объединяются. Этот прием воспринят киностудией из успешных серий комиксов XX в., где фигурировали те же герои и использовались те же принципы циклизации.

Следует отметить, что в проектах Б. Акунина³⁷⁶ использованы эпизодические упоминания без прямого названия конкретных персонажей: в «Планете Вода» упомянуто, что к стене «были прикреплены две фотографии. Какой-то длиннобородый архиерей и очкастая монашка. Вероятно, умершие — под каждым снимком по оплывшей свечке. Эти неизвестные Эрасту Петровичу люди для нее что-то значили»³⁷⁷. Внешний вид героев совпадает с внешностью монахини Пелагии и игумена Митрофания из «Провинциального детектива», совпадает и место действия — Заволжск, однако нигде нет эксплицитного указания на связь между двумя циклами через тождественных героев: внимательному читателю предлагается догадаться об этом самостоятельно. То же наблюдаем и в «Яме»: бюро, которое в «Он уходя спросил» называется просто “Larr”, в «Яме» названо “Larr Investigations”, что оставляет простор для

³⁷⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³⁷⁷ Акунин Б. Планета Вода. — М.: Захаров, 2019. — С. 328.

двусмысленного толкования, и вопрос о тождественности двух авторских вселенных по-прежнему открыт.

Современная массовая культура тяготеет к развитию сверхдлинных проектов в области кинематографа и литературы: успешное произведение, завоевавшее внимание читателей и/или зрителей, получает развитие и продолжение, а впоследствии объединяется с другими проектами того же автора или той же студии. В современной отечественной литературе данная тенденция наиболее полно и ярко воплощена в макроциклах Б. Акунина³⁷⁸: ряд независимых до определенного момента циклов автор объединяет за счет произведений, которые выполняют роль своего рода «моста», связки двух сверхциклов.

В случае «вселенной Б. Акунина³⁷⁹» можно вычленить как минимум два произведения из цикла «Новый детективъ», которые проводят связь с другими сверхциклами: «Планета Вода» позволяет говорить об объединении «Нового детектива» с «Провинциальным детективом», а «Яма» — об объединении «Нового детектива» с «Историей Российского государства». В обоих случаях автор использует один и тот же прием: не называя прямо имен и фамилий героев, он вводит в текст эпизодическое упоминание о ключевых действующих лицах другого цикла. При этом упоминание единичное, на нем не заострено внимание читателя, что позволяет говорить об игровой, квестовой стратегии скрепления циклов: читателю предлагается самостоятельно обнаружить и оценить этот момент, попробовать себя в роли проницательного ищущего сыщика, фактически примерить на себя паттерны действий главных героев как «Нового детектива», так и «Провинциального детектива», и ряда произведений «Истории Российского государства».

³⁷⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³⁷⁹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

Также к сквозному мотиву, соединяющему макроциклы, следует отнести масштабно создаваемую автором альтернативную концепцию российской истории: процесс, который был отчасти начат в «фандориане», выделился в качестве самостоятельного приема в цикле «История Российского государства», в его беллетристической части, и стал системообразующим для сборников «Кладбищенские истории» (2005) и «Яркие люди Древней Руси» (2023).

Первым случаем масштабной реконструкции исторических событий в «фандоринском корпусе» оказывается роман «Смерть Ахиллеса»: «Соответствия между реальными лицами и их литературными двойниками действительно очень условны. Реальный генерал Скобелев, кажется, вовсе не лелеял бонапартистских планов, да и умер естественной смертью, хотя вроде бы и в номере кокотки Ванды. Бонапартистские замыслы, равно как и смерть от яда, насыпанного в бокал полицейским офицером, выполнявшим тайный замысел заговорщиков из семьи Романовых, домыслила вездесущая молва. И не было никакого заговора в великокняжеском семействе, решившем устранить опасного и популярного полководца руками наемного убийцы Ахимаса. Борис Акунин³⁸⁰ следует не Истории-науке, а истории-молве, “народной истории”, расцветивающей подлинные события аляповато-яркими красками и превращающей действительность в цепь невероятных авантюр»³⁸¹.

Далее в реконструкцию «народной истории» включается роман «Коронация», среди действующих лиц которого — император Николай II и многочисленные члены царской семьи. Герой-рассказчик, от лица которого ведется повествование, является дворецким семьи великого князя,

³⁸⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³⁸¹ Ранчин А.М. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предуведомлением, лирическим отступлением и эпилогом // Новое литературное обозрение. — 2004. — № 3 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/3/romany-b-akunina-i-klassicheskaya-tradicziya.html>

названного в романе Георгием Александровичем. Известная о нем информация («С каких это пор прусскому наследнику в Москве оказывают больше почтения, чем дяде его величества, генерал-адмиралу российского флота и второму по старшинству из великих князей императорского дома?»³⁸²) отсылает к великому князю Алексею Александровичу, действительно бывшему генерал-адмиралом российского флота. Однако дальнейшие сведения, приведенные буквально на первых страницах романа — упоминание о супруге и многочисленных детях — указывает читателю на то, что перед ним некий собирательный образ «дяди императора», сына Александра II, брата Александра III, не ставшего императором, но имеющего вес в царствующем доме.

Наряду с реальными историческими лицами, такими, как Николай II, в романе фигурируют лица вымышленные, с которыми связаны основные события произведения. Помимо этого, писатель вплетает в ткань повествования реальные исторические события — например, трагедию на Ходынском поле. В его интерпретации давку, в которой погибли сотни людей, спровоцировал именно доктор Линд: «До Линда и Почтальона было рукой подать. Вот они нырнули под рогатку и оказались на открытом месте, перед самым оцеплением. Ага, попались!

Я видел, как шляпа наклоняется к фуражке и что-то ей шепчет.

Почтальон обернулся, замахал руками и зычно крикнул:

— Православные! Гляди! С той стороны ваганьковские валят! Прорвались! Все кружки им достанутся! Вперед, ребята!

Единый рев вырвался из тысячи глоток.

— Ишь, хитрые! Мы с ночи тут, а они надарма! Врешь!

Меня вдруг подхватило и понесло вперед с такой неудержимой силой, что я перестал касаться ногами земли. Все вокруг пришло в движение, и каждый заработал локтями, пробиваясь к шатрам и павильонам»³⁸³.

³⁸² Акунин Б. Коронация, или последний из романов. — М.: Захаров, 2000. — С. 7.

³⁸³ Там же. — С. 291–292.

Формат сопровождения реальных событий их беллетризированной «подноготной» получил самостоятельное развитие в «Кладбищенских историях» — первой книге, вышедшей «в соавторстве» Б. Акунина³⁸⁴ и Г.Ш. Чхартишвили³⁸⁵. Сам автор указывает в предисловии: «Я писал эту книгу долго, по одному-два кусочка в год. Не такая это тема, чтобы суетиться, да и потом было ощущение, что это не просто книга, а некий путь, который мне нужно пройти, и тут вприпрыжку скакать негоже — можно с разбегу пропустить поворот и сбиться с дороги. Иногда я чувствовал, что пора остановиться, дожидаться следующего сигнала, зовущего дальше.

Дорога эта оказалась длиной в целых пять лет. Началась от стены старого московского кладбища и увела меня очень-очень далеко. За это время многое изменилось, “и сам, подвластный общему закону, переменялся я” — раздвоился на резонера Григория Чхартишвили и массовика-затейника Бориса Акунина³⁸⁶, так что книжку дописывали уже вдвоем: первый занимался эссеистическими фрагментами, второй беллетристическими»³⁸⁷.

«Кладбищенские истории», в которых рассказывается о знаменитых кладбищах различных городов (Донское кладбище в Москве, Пер-Лашез в Париже и т.д.), иллюстрируются рассказами о соответствующих кладбищах, с детективным и мистическим уклоном. Рассказ «Сигумо» из этого сборника включен также в сборник «Нефритовые четки», за счет чего «Кладбищенские истории» примыкают к «фандоринскому корпусу». Принцип текстообразования сборника «Кладбищенские истории» основан на беллетризованном изложении вымышленной истории, связанной с

³⁸⁴ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³⁸⁵ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³⁸⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³⁸⁷ Акунин Б., Чхартишвили Г.Ш. Кладбищенские истории. — М.: КоЛибри, 2004. — С. 12.

захоронением какого-либо известного человека — помещицы Салтычихи, писателя Оскара Уайльда и пр. А.Н. Ярко указывает на параллелизм этого процесса с формированием другой авторской маски, Анатолия Брусникина, отвечающего за беллетризацию истории: «В 2007 году появились еще две литературных маски: Анатолий Брусникин и Анна Борисова. К этому времени уже был сформирован биографический миф Григория Чхартишвили³⁸⁸, который вел один из популярнейших блогов, жил активной политической жизнью. На сегодняшний день можно сказать, что мы имеем дело с писателем Григорием Чхартишвили³⁸⁹, использующим четыре литературные маски: Григория Чхартишвили, Бориса Акунина, Анатолия Брусникина и Анны Борисовой. Однако в связи с тем, что “Писатель и самоубийство” и эссеистическая часть “Кладбищенских историй” не могут быть отнесены в строгом смысле к художественной литературе, вряд ли здесь продуктивным окажется разделение автора-творца и автора, воплощенного в тексте, — общее имя позволяет рассматривать книги Чхартишвили³⁹⁰ и метатекст (блог, интервью и т. д.) как единую художественную систему, не забывая, однако, что автор-творец не равен биографическому автору»³⁹¹.

Использованная в «Кладбищенских историях» схема — беллетристические иллюстрации сопровождают очерки-эссе — была в дальнейшем экстраполирована на проект «История Российского государства». К каждому тому предусмотрены беллетристические «иллюстрации» — своеобразная альтернативная история, описание ключевых событий истории России (междоусобных войн, татаро-

³⁸⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³⁸⁹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³⁹⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

³⁹¹ Ярко А.Н. Акунин-Чхартишвили-Брусникин-Борисова: четыре автора или смерть автора? // Вопросы русской литературы. — 2015. — № 1. — С. 148.

монгольского нашествия, реформ Петра I и т.д.) через призму жизни обычных людей — потомков героя первой книги, византийского разведчика Дамианоса, отмеченного родимым пятном посреди лба. По завершении выхода «Истории Российского государства» отдельно опубликована организованная тем же способом книга «Яркие люди Древней Руси», в которой исторический очерк о том или ином деятеле (Вещем Олеге, Владимире Мономахе и пр.) сопровождается кратким рассказом из его жизни.

Параллельно работе над «Историей...» писатель продолжает реконструкцию альтернативной истории в «фандоринском корпусе». Так, в «Не прощаюсь» упоминается о том, что именно ранение Эраста Петровича, описанное в «Черном городе», становится причиной того, что Мировая война все же разразилась: будучи раненым в голову, он не смог явиться на важную встречу и предотвратить начало боевых действий: «— Счастливый, — вздохнула тетка. — Я тоже залегла бы в четырнадцатом годе, попросила бы: “Разбудите, люди добрые, когда жизнь опять наладится”. Плохо ли? Все друг дружку бьют, режут, грабят, а он знай похрапывает.

— Дура! — рывкнул Маса на глупую женщину. — Если бы господин в четырнадцатом году не уснул глубоко-глубоко, ничего бы этого не было — ни войны, ни революции. Он не допустил бы»³⁹².

Таким образом, еще одним из объединяющих факторов «цикла циклов» становится концепция построения альтернативной, теневой истории — той, в которой наряду с реальными историческими лицами действуют вымышленные персонажи «вселенной Б. Акунина³⁹³». Опираясь на принцип построения исторического романа, открытый Вальтером Скоттом («Композиция вальтер-скоттовского романа: вымышленный герой в центре событий, он раздираем противоречиями, ему предстоит трудный выбор

³⁹² Акунин Б. Не прощаюсь. — М.: Захаров, 2018. — С. 13.

³⁹³ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

между враждующими крайностями. Подлинная история проходит фоном для сюжетной интриги. Так соотносятся вымысел и факт»³⁹⁴), писатель встраивает «фандориану» в контекст реальной европейской и российской истории.

Таким образом выявляются два варианта смысловых связей внутри сверхтекста, которые можно условно обозначить как генеративные и перекрестные — вертикальные и горизонтальные. К генеративным относится хронологическое развитие истории героя в его развитии. Так, в «Новом детективе» читатель видит становление и эволюцию Фандорина: в романе «Азазель» ему 20 лет, в романе «Не прощаюсь» — 64 года, и, если не учитывать хронологические ответвления в «Алмазной колеснице», «Нефритовых четках», «Просто Масае» и «Яме», события излагаются в хронологическом порядке. Как справедливо отмечает А.М. Ранчин, такая практика демонстрации героя в его развитии более характерна для циклов зарубежной литературы: «Цикл, в котором изображается эволюция главного героя на фоне сцен повседневной жизни разных слоев общества, — достояние не детектива, а романного цикла со сквозным персонажем — достоянием “высокой” литературы (ср. “Человеческую комедию” Бальзака). В русской классике эта форма, впрочем, не прижилась»³⁹⁵.

Такие же вертикальные связи построены в развивающихся в хронологическом порядке «Приключениях магистра» (от приезда Николаса Фандорина в Россию до путешествия его семьи на пароходе, всего 14 лет — с 1995 по 2009 гг.). Причем отличительной особенностью данного цикла является его мозаичная структура с привлечением историй из жизни предков Фандорина, выстроенных уже не в хронологическом порядке и

³⁹⁴ Шайтанов И.О., Афанасьева О.В. Зарубежная литература [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/shajtanov-afanaseva/ob-uchebnike.htm>

³⁹⁵ Ранчин А.М. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предуведомлением, лирическим отступлением и эпилогом // Новое литературное обозрение. — 2004. — № 3 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/3/romany-b-akunina-i-klassicheskaya-tradicziya.html>

охватывающих период с конца XVII в. («Алтын-Толобас») до второй половины XIX в. («Ф.М.»).

Малый цикл «Провинциальный детектив» также выстроен в хронологическом порядке, при этом в нем отсутствует информация о становлении Пелагии: цикл состоит из трех романов («Пелагия и белый бульдог», «Пелагия и черный монах», «Пелагия и красный петух»), в них героиня представлена уже взрослой, и лишь в диалогах персонажей отмечается ее мотивация и причины пострига в монахини.

Сквозная историческая «вертикальная» перспектива выстроена в беллетристических «иллюстрациях» к «Истории Российского государства»: от периода Киевской Руси до начала XX в. в романах, рассказах, повестях и пьесах проекта в текстах действуют представители одного разветвленного рода, отличительной чертой которых является родимое пятно посреди лба, передающееся по наследству.

В «Жанрах» выстроена «горизонтальная» систематика: попытка дать образцы различных популярных жанров, также представляющая собой открытую таксономию: «Если серия “Новый детектив” — “Приключения Эраста Фандорина” — представляет собой коллекцию разновидностей детективного романа: конспирологический, плутовской, великосветский, политический, уголовный и пр., то задача этой серии куда шире. Здесь будут представлены “чистые” образцы разных жанров беллетристики, причем каждая из книг носит название соответствующего жанра. Первый залп — три книги, которые поступят в продажу в феврале с интервалом в одну неделю. 4 февраля выйдет “Детская книга”, 11 февраля “Шпионский роман”, 18 февраля — “Фантастика”. В дальнейших планах — “Семейная сага”, “Производственный роман”, “Страшная книжка”, “Женский роман” и т.д.»³⁹⁶. Как указывает сам автор, в «Новом детективе» представлена накладывающаяся на вертикальную «горизонтальная» система связей:

³⁹⁶ Борис Акунин: «Я никогда не сочинял шпионских романов в жанре «спокойно, Дункель!» // Известия. — 23 декабря 2004 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://iz.ru/news/297960>

становление и развитие Эраста Петровича позволяет «провести» главного героя через различные жанры, включая выдуманные автором. Тот же принцип таксономии наблюдаем в беллетристической части «Истории Российского государства».

4.2. Интертекстуальность, ориентированная на игру с читателем, как фундаментальная черта «фандоринского корпуса»³⁹⁷

Во второй половине XX в. получило широкое развитие понятие «интертекстуальность», теоретические основы которого были заложены в работах Р. Барта³⁹⁸ и Ю. Кристевой³⁹⁹ (французская семиотическая школа, группа «Tel Quel»), которые опирались на труды М. М. Бахтина⁴⁰⁰, писавшего о диалогичности текста, и Ю. М. Лотмана⁴⁰¹, развивавшего свои идеи в рамках Московско-тартуской школы. В дальнейшем внимание на данную проблему обратили И.В. Арнольд⁴⁰², Н.А. Фатеева⁴⁰³, Т.А.Сандалова, К.А. Костыгина, Т.М. Метласова, Е.А. Попова, А.А. Журбин, А.Х. Сатретдинова, Т.А. Ускова, М. Огданец, В.Е. Чернявская⁴⁰⁴ и др. Возникновение теории интертекстуальности в XX в. представляется

³⁹⁷ Нижеследующий материал до конца параграфа отражен в статье: Борунов А.Б. Стилистический потенциал интертекстуальности как способ создания сверхтекста в художественном произведении (на материале текстов современных прозаиков Рэгу Митры и Бориса Акунина) // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы XV Международной научно-практической конференции. — Москва — Пенза, 2023. — С. 7–25.

³⁹⁸ Barthes R. Texte // Encyclopedia Universalis. — P., 1973. — Vol. 15. — 123 p.

³⁹⁹ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. Текст. — М.: Изд-во «РОССПЭН», 2004. — 656 с.

⁴⁰⁰ Бахтин М.М. Проблемы речевых жанров. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.

⁴⁰¹ Лотман Ю.М. Структура художественного произведения. — М.: Искусство, 1970. — 398 с.

⁴⁰² Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей / научный редактор П.Е. Бухаркин. — СПб.: Издательство С.-Петербургского ун-та, 1999.

⁴⁰³ Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности: Монография. — М.: КомКнига, 2007. — 282 с.; Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия АН. Сер. литературы и языка. — Т. 57. № 5. — М.: Наука, 1998. — С. 25–38.

⁴⁰⁴ Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — 248 с.

неслучайным ввиду возросшей доступности произведений искусства, развития средств массовой коммуникации и распространения массовой культуры, что привело к ощущению, что, как говорил С. Е. Лец, «обо всем уже сказано», но «к счастью, не обо всем подумано»⁴⁰⁵.

Каноническое определение понятиям «интертекстуальность» и «интертекст» дал Р. Барт. Он отмечал, что всякий текст соткан из цитат, отсылок, отзвуков, и «все это языки культуры», «старые и новые, которые проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию»⁴⁰⁶. Н.В. Петрова и О.К. Кулакова в статье «Различные подходы к определению интертекстуальности»⁴⁰⁷ представляют историко-культурный анализ процесса развития и становления данного термина, объясняя многообразие его трактовок в современном литературоведении и культурологии существованием различных видов интертекстуальности. Исследователи отмечают, что, прочно укрепившись в научном обороте, термин «интертекстуальность» вытеснил другие, близкие по значению понятия — например, термин «схождения». Таким образом, интертекстуальная полисемантическая среда — это в широком смысле текст, содержащий «цитаты», в более узком — текст, который представляет собой «новую ткань, сотканную из старых цитат» или несколько произведений, которые образуют единое текстовое пространство и обнаруживает неслучайную общность элементов.

В группе знаковых исследований важное место принадлежит концепту «мифа», представление о котором в свое время сформировал Р. Барт. Содержание концепта заключается в использовании массовой культурой (литературой, модой, кино, живописью, телевидением) системы образов, создающих, в свою очередь, в сознании потребителя сложные ассоциативные

⁴⁰⁵ Понятие интертекста. Теория интертекстуальности [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://fixed.ru/prikling/intertekst/poniatie.html>

⁴⁰⁶ Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. — С. 62.

⁴⁰⁷ Петрова Н.В., О.К. Кулакова. Различные подходы к определению интертекстуальности // Вестник ИГЛУ. — 2011. — № 2 (14). — С. 131–136.

цепочки. Исследователь трактует такие элементы как знаки, представляющие собой психо-семантическое образование, которое включает в себя три части: означаемое, означающее и их единство. Возможным является и комбинирование знаков, в результате которого в ассоциативную цепочку включаются дополнительные «значения», вследствие чего потребитель может, помимо привычных, воспринять и сторонние значения, иногда намеренно включенные в сообщение⁴⁰⁸. Предложенный французским ученым метод помог дифференцировать понимание мифа в гуманитарных исследованиях как определенной искусственной технологии манипуляции сознанием, с одной стороны, и как основы традиционной культуры — с другой. Неслучайно Ю.М. Лотман связывал данный тип знаковых систем с «мифогенным сознанием, средствами немифологического мышления»⁴⁰⁹.

Как было отмечено выше, во второй половине XX в. интертекстуальность стала объектом изучения. Однако несправедливо бы было забыть о том, что интертекстуальность как способ и как прием интересовала еще ученых Древности. Аристотель⁴¹⁰, писал о необходимости подражания жизни и лучшим литературным образцам при создании произведений и поднимал важный для риторики вопрос о включении чужого текста в текст оратора. Использование чужого текста в своем Аристотель расценивал как важный прием воздействия. Он говорил о целесообразности использования «готовых текстов» опытным оратором. Однако изучение феномена интертекстуальности в наши дни актуально как никогда с учетом стремительной глобализации и взаимопроникновения разных культур, а также глобального информационного поля, связавшего мир благодаря Интернету. В отечественной филологии в наши дни потенции интертекста как структурообразующего фактора сверхтекста изучены в поэзии, в

⁴⁰⁸ Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. — С. 67.

⁴⁰⁹ Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб.: Академический проект, 2002. — С. 95.

⁴¹⁰ Аристотель. Поэтика. Риторика / Пер. с греч. В. Аппельрота, П. Платоновой. — СПб.: Азбука, 2000. — 347 с.

частности в трудах В.А. Гаврикова⁴¹¹, Л.Г. Кихней⁴¹², А.В. Ламзиной⁴¹³ и др. В то же время интертекстуальный фактор в современных прозаических сверхтекстах требует дополнительного осмысления.

Обозначим общие принципы функционирования интертекстуальности в прозе Б. Акунина⁴¹⁴.

1. В романах писателя интертекстуальность представлена отсылками к XIX в., а именно к произведениям классиков русской литературы, которые включаются, зачастую в модифицированном виде, в произведения писателя. Автор умело «вплетает» в свое повествование темы и образы, например, из романов Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского. Благодаря узнаваемым сюжетам автор создает образ, исторически приближенный к описываемой эпохе, что сообщает повествованию большую достоверность. Кроме того, Б. Акунин⁴¹⁵ в своих произведениях нередко обращается к мифологическим сюжетам, например, к одному из подвигов Геракла: «Я искренне сожалею о каждой из потерянных жизней. Но нельзя вычистить Авгиевы конюшни, не замаравшись. Один погибший спасет тысячу, миллион других людей»⁴¹⁶.

2. Межтекстовая компетенция акунинских романов базируется на том, что в памяти читателя хранятся следы ранее прочитанного, т.е. чем больше читатель знаком с общемировой культурой, историческим, культурным и художественным наследием, тем больше интертекстуальных элементов он сможет «декодировать». Например, в романе «Азазель» присутствуют

⁴¹¹ Гавриков В.А. В поэтической вселенной Александра Башлачева. — М.: Bull Terrier Records, 2018. — 260 с.

⁴¹² Кихней Л.Г. Лирический субъект в поэзии В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы, 2007–2009 гг. Сб. науч. тр. Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2009. — С. 9–42; Кихней Л.Г. Эсхатологический миф в позднем творчестве О. Мандельштама // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 2005. — № 6. — С. 108–123.

⁴¹³ Ламзина А.В., Кихней Л.Г. «Эхо» Эдгара По в «Поэме без героя» и поздних стихах Анны Ахматовой // *Litera*. — 2021. — № 1. — С. 1–14.

⁴¹⁴ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴¹⁵ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴¹⁶ Акунин Б. Азазель. — М.: Захаров, 1998. — С. 23.

отсылки к произведениям Ф.М. Достоевского — интерьер комнаты, в которой проживает Фандорин, напоминает описание «каморки-шкафа» Раскольников из романа «Преступление и наказание»: «Пристав оглядел щелеобразную каморку, где квартировал коллежский регистратор. Узелок с гостинцами положить было некуда: на диване лежал хозяин, на стуле сидел сам Ксаверий Феофилактович, на столе громоздились книжки. Другой мебели в комнате не имелось, даже шкафа — многочисленные предметы гардероба висели на вбитых в стены гвоздях»⁴¹⁷.

3. Маркерами интертекстуальности могут служить указания на источник заимствования — элементы, нарушающие гетерогенность текста, т.е. все, что дает читателю повод задуматься, для чего включен тот или иной элемент, какова его роль в тексте и какие дополнительные скрытые смыслы заложены в повествование. Так, в образах героев, которые создает Б. Акунин⁴¹⁸, читателем легко угадываются персонажи классических романов, а в повествовании встраиваются фрагменты текста, взятого из произведений других писателей, например А.С. Пушкина: «— Что в имени тебе моем?» — задумчиво спросил подполковника наглец. — Оно, голуба, умрет, как шум печальный»⁴¹⁹. Другой пример: в романе «Алмазная колесница» вслед за А.И. Куприным писатель использует неточную цитату из А.П. Чехова (рассказ «Жалобная книга»): «Хоть ты Иванов-седьмой, а дурак»⁴²⁰. Однако если у Куприна данный интертекст отчетливо иронически маркирован (что со всей очевидностью указывает на заимствование), то в романе Б. Акунина⁴²¹ интертекст реализует свой стилистический потенциал только для искушенного читателя с определенным культурным уровнем.

⁴¹⁷ Там же. — С. 64.

⁴¹⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴¹⁹ Акунин Б. Статский советник. — М.: Захаров, 2018. — С. 97.

⁴²⁰ Акунин Б. Алмазная колесница. — М.: Захаров, 2003. С. 26.

⁴²¹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

Вопросы интертекстуальности произведений Б. Акунина⁴²² исследованы в большом количестве диссертаций и монографий⁴²³. Специфика его обращения к различным типам межтекстового диалога настолько уникальна, что в ходе анализа его прозы применяются такие термины, как «гипертекст» и «мезотекст» (К.Ф. Герейханова⁴²⁴). Под последним подразумевается скрытый слой межтекстового диалога, вторая загадка детектива: наряду с мысленным поиском преступника, читатель ищет и находит симптомы взаимодействия произведения с другими текстами: «Доминирующая стратегия текстопостроения Акунина⁴²⁵ заключается в многослойном смысловом кодировании... новелл, входящих в “Нефритовые четки”. Они одновременно спроецированы не только на эксплицитные претексты (как правило зарубежные детективы, указанные в посвящении), но и на ряд дискурсивных практик русской классики, диалог с которой дан имплицитно посредством скрытых аллюзий, зачастую нуждающихся в дешифровке. Этот имплицитный межтекстовый диалог мы считаем целесообразным обозначить рабочим термином мезотекст»⁴²⁶. В указанном исследовании мезотекстовая стратегия рассматривается на примере сборника «Нефритовые четки», однако ее можно распространить на все произведения

⁴²² Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴²³ Волкова Н. Литературная стратегия рубежа XX–XXI веков: вариант Б. Акунина. Дисс. ... к.ф.н. — Univerzita Karlova v Praze Filozofická fakulta, 2007; Казачкова А.В. Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина 1990 – начала 2000-х гг. Дисс. ... к.ф.н. — Нижний Новгород, 2015; Красильникова Е.П. Интертекстуальные связи пьес Б. Акунина и А.П. Чехова «Чайка». Дисс. ... к.ф.н. — Тула, 2007; Бобкова Н.Г. Функции постмодернистского дискурса в детективных романах Бориса Акунина о Фандорине и Пелагии. Дисс. ... к.ф.н. — Улан-Удэ, 2010; Трускова Е.А. Романские циклы Бориса Акунина: специфика гипертекста. Дисс. ... к.ф.н. — Челябинск, 2012. — 160 с.; Туова Р.Х. Феномен прецедентности в цикле романов Б. Акунина об Эрасте Фандорине: когнитивно-семантический и лингвокультурологический аспекты. Дисс. ... к.ф.н. — Майкоп, 2017. — 174 с.

⁴²⁴ Герейханова К.Ф. Интертекстуальные стратегии в сборнике «Нефритовые четки» Бориса Акунина. Дисс. ... к.ф.н. — М.: Российский университет дружбы народов, 2018.

⁴²⁵ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴²⁶ Герейханова К.Ф. Интертекстуальные стратегии в сборнике «Нефритовые четки» Бориса Акунина. Дисс. ... к.ф.н. — М.: Российский университет дружбы народов, 2018. — С. 12.

«фандоринского корпуса»: игра с читателем интенсифицируется и множится. В текстах писателя, таким образом, соединяются две стратегии, характерные для современной массовой культуры — тенденция к укрупнению текстов и внедрение в текст элементов игры с читателем за счет взаимодействия текста с другими текстами.

Интертекстуальность «фандорианы» отличают сквозные аллюзии, встречающиеся не в одном тексте, но проходящие через ряд текстов. К таким аллюзиям следует отнести, к примеру, мотив отрезанной головы⁴²⁷. Включая в макроцикл сквозные мотивы, писатель укрепляет межтекстовые связи за счет автоинтертекста, фактически обращая читателей к другим произведениям корпуса.

Обезглавливание для специалиста по японской культуре Б. Акунина (Григория Чхартишвили)⁴²⁸ — это, в первую очередь, завершение церемониала харакири, избавление от мучительной смерти: «Больше ничего не требуется, все сделано безукоризненно. Секундант, стоящий чуть позади с длинным мечом наготове, отсекает голову одним красивым ударом. Хорошо бы, чтобы она не покатила по земле, а повисла на лоскуте коже, но это требует особого мастерства»⁴²⁹. В такой системе координат отсечение головы — не мучительная и варварская казнь, а акт милосердия и одновременно способ сохранить достоинство. Герои-японцы в «фандоринском корпусе», замышляя самоубийство (что случается неоднократно), сожалеют лишь об отсутствии достойного секунданта, который поможет уйти из жизни красиво.

В европейской традиции отсечение головы — мучительная казнь, часто оканчивающаяся глумлением над отделенной от тела головой. Принесенная

⁴²⁷ Нижеследующий материал вплоть до с. 235 вошел в состав статьи: Борунов А.Б. «Отсечение головы» как сквозной мотив «Фандоринского корпуса» Бориса Акунина // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. — 2021. № 3(70) — С. 20–27.

⁴²⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴²⁹ Чхартишвили Г.Ш. Писатель и самоубийство. — М.: Захаров, 2019. — С. 211.

голова становится доказательством того, что человек мертв. Так, голова Иоанна Крестителя, доставленная Саломее на блюде по наущению Иродиады, послужила стопроцентным доказательством того, что Иоанн мертв. Эта же логика сопровождает практику принесения отрезанной головы в качестве трофея: отсеченная голова представляет собой стопроцентное доказательство того, что человек умер. В новейшей же литературе мотив отрезанной головы получает иное прочтение: в фантастическом романе А. Беляева «Голова профессора Доуэля» (1925) отрезанная голова профессора продолжает сохранять его личность: голова мыслит, помогает заниматься наукой, способствует экспериментам над другими отрезанными головами и окончательно погибает уже после разоблачения ассистента профессора Доуэля. Так, с опорой на достижения науки в научной фантастике XX в. появляется третье прочтение мотива отрезанной головы: она означает не окончательную и подтвержденную смерть индивида, а напротив, продолжение его жизни. Схожая история рассказывается Беляевым в рассказе «Хой-Тойти» (1930), в котором жизнь ученого Ринга продолжается за счет того, что его отделенный от тела мозг вживили в голову слона. Таким образом, в мировой литературе и культуре присутствует несколько способов прочтения знака отрубленной головы: как трофея и стопроцентного доказательства смерти врага, как символа продолжения жизни в вечности и — в японской культуре — как индекса достойного ухода из жизни.

«Голова как трофей» — первая манифестация образа отрубленной головы. Образ отрубленной головы в «фандоринском корпусе» впервые появляется в «Турецком гамбите», где отрезанная голова выступает в качестве военного трофея: «...у одного из бандитов к луке седла была приторочена светловолосая человеческая голова с длинными усами. <...> Все так и плыло вокруг, кошмарная голова со страдальчески закрытыми глазами и запекшейся кровью в углах рта не давала Варе покоя. Головорезы — это те,

кто режут головы, вертелась в голове нелепая, полуобморочная фраза»⁴³⁰. Отрубленная голова становится здесь своеобразным проявлением дикости, жестокости — бандиты воспринимаются Варварой Суворовой как дикие, пугающие ее люди. Эта животная дикость, требующая предъявления головы как доказательства смерти возникает и в романе «Не прощаюсь», где описана смерть Фандорина. В тексте этого романа образ отрубленной головы также прочитывается с точки зрения эстетики смерти (акцентируется красота головы, отделенной от тела).

Дочь героини «Турецкого гамбита» Варвары, ставшая женой Эраста Петровича в «Не прощаюсь», Елизавета Турусова (Мона), увлекается скульптурой и в качестве упражнения лепит из воска точную копию головы Эраста Петровича, с приклеенными волосами, усами и бровями. Восковая голова становится основой композиции, которую Мона называет с отсылкой к библейскому контексту: «Там, посередине, красовалась художественная композиция «Трофей Иродиады»: голова Эраста в окружении астр, роз и хризантем. Мона вылепила ее в натуральную величину, с тщанием и любовью. Подобрала и покрасила парик, приклеила усики и ресницы, прорисовала жилки на висках. Заглядение! Только глаза были закрыты, потому что Мона работала тайком, по ночам, когда благородный муж спал»⁴³¹. Японца Масу, сопровождающего Фандорина от «Смерти Ахиллеса» до «Не прощаюсь», восхищает вид отрезанной головы хозяина, и он с удовольствием сообщает, что Мона планирует вылепить также и его голову, и она будет еще более красивой.

«Трофей Иродиады» демонстрируется гостям Эраста Петровича и самому главному герою: Мона рассчитывает вывести из равновесия всегда невозмутимого супруга. Отчасти ей это удается: «Благородный муж, ничего не подозревая, открыл туалетный шкафчик — а там его голова. Выражение лица у Фандорина сделалось такое, что у Моны от хохота чуть не

⁴³⁰ Акунин Б. Турецкий гамбит. — М.: Захаров, 2018. — С. 89.

⁴³¹ Акунин Б. Не прощаюсь. — М.: Захаров, 2018. — С. 277.

приключился выкидыш. Это, конечно, было бы глупо. Зато теперь приятно вспомнить. Она и сейчас хихикнула»⁴³². Отметим, при создании композиции Мона отходит от канонического сюжета: практически во всех изображениях отсеченной головы Иоанна Крестителя она размещается на блюде, иногда — в чаше, но не в цветах. Голова, обложенная цветами, намекает скорее на традицию класть цветы на гроб и демонстрирует образ умершего Эраста Петровича. Невольное пророчество Моны сбывается: в романе «Не прощаюсь» Фандорин действительно погибает, и на 2021 г. не существует продолжения «фандорианы», в котором описывалась бы его жизнь после мнимой смерти (на что красноречиво указывает само название романа, а также сконструированные автором обстоятельства смерти: Фандорин взрывается вместе с заминированной дрезиной, и останки его не найдены).

Перед этим вылепленная Моной из воска голова успевает выполнить роль трофея-доказательства: восковую голову Маса предъявляет большевикам, в темноте выдавая ее за настоящую: «— Я исполнил обещание. Исполнила ли свое ты?

Она поднялась на ноги. Уголки рта едва заметно раздвинулись. Шуша улыбалась!

— Я отведу тебя к Зае-тунчжи и делай с ним что хочешь. Но сначала я должна убедиться.

— В будущем, когда ты лучше меня узнаешь, ты научишься верить мне на слово, — строго сказал Маса. — Вот, смотри.

Он снял заплечный мешок, распустил тесемку.

— Это голова моего лаода. Я очень любил его, но тебя я люблю больше.

Шуша заглянула.

— Настоящий цзюнцзы. Красив даже в смерти»⁴³³.

⁴³² Там же. — С. 277.

⁴³³ Там же. — С. 309.

Роман «Не прощаюсь» отражает атмосферу революции и гражданской войны, показывая ее бесчеловечность. Образ отрезанной головы отсылает также к гильотинированию и Французской революции, связывая текст Б. Акунина⁴³⁴ с образами «Заблудившегося трамвая» Н.С. Гумилева, где реалии России начала XX в. рассмотрены через призму исторических сведений о революции⁴³⁵:

В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне⁴³⁶.

Гумилев моделирует фантастическую ситуацию: у лирического субъекта отрезана голова, но при этом он продолжает говорить. В тексте Б. Акунина⁴³⁷ эта ситуация реализуется в жизни Фандорина: его отрезанная голова предъявлена, однако он жив.

В тексте Гумилева обращает на себя внимание слово «срезал»: голову не отрубают, а именно срезают, как овощ или цветок. Этот образ предвосхищен в предыдущем четверостишии «Заблудившегося трамвая»:

Вывеска... кровью налитые буквы
Гласят — зеленая, — знаю, тут
Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают⁴³⁸.

Образ отрезанной головы-капусты присутствует в другом тексте «фандоринского корпуса», повести «Долина мечты» из сборника

⁴³⁴ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴³⁵ Кихней Л.Г. «Чужая старинная быль...» Мифопоэтическое преломление «национальной идеи» в лирике позднего Гумилева // Гумилевские чтения. Материалы Международ. науч. конф. — СПб.: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2006. — С. 87–98.

⁴³⁶ Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. — М.: Современник, 1990. — С. 331.

⁴³⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴³⁸ Там же.

«Нефритовые четки». Призрак «безголового всадника», наводящий ужас на долину, считается среди местных жителей призраком индейца Расколотого Камня, чья отрезанная голова подверглась глумлению: ее поместили в банку и показывали всем желающим в местном салуне. «Рид перекрестился и вынул из мешка большую стеклянную банку — ту самую, что стояла в салуне над стойкой бара, в окружении связок перца и лука.

— Зачем вам понадобилась маринованная к-капуста?!

Фонарь осветил банку получше. Луч качнулся. Эраст Петрович непроизвольно сделал шаг назад.

Это была не капуста, а человеческая голова. На сером лице со скорбно закрытыми глазами выделились широкий горбатый нос и огромный рот. Черные волосы свисали неряшливыми клоками, шея оканчивалась рваными лоскутами кожи»⁴³⁹. Далее образ отсеченной головы прочитывается через аллюзии к библейскому контексту. Религиозные мормоны, проживающие в долине, приняли решение «вернуть» призраку его голову, для чего возложили ее на серебряное блюдо: «Спокойно! Банку все равно пришлось бы разбить. Дайте какую-нибудь тряпку. И принесите, во что положить. Корзину, что ли. Нет! В часовне есть серебряное блюдо, так будет почтительней!»⁴⁴⁰. Показательно, что именно на блюде голова наводит ужас даже на невозмутимого Фандорина, в то время как в баре никто не воспринимает ее как нечто ужасное: первоначально Эраст Петрович принимает голову за кочан капусты.

Эстетика «японского прочтения» мотива отрезанной головы представлена и в романе «Алмазная колесница», в котором рассказывается легенда о стойкости маленького самурая: «У одного знаменитого ниндзя были могущественные враги, и вот они убили его, отрубили голову, но не были до конца уверены, что это именно тот человек. Они показали свой трофей восьмилетнему сыну казненного и спросили: “Узнаешь?” Мальчик не

⁴³⁹ Акунин Б. Нефритовые четки. — М.: Захаров, 2007. — С. 410.

⁴⁴⁰ Там же. — С. 413.

проронил ни слезинки, потому что этим он опозорил бы память отца, но по его личику все было и так ясно. Маленький ниндзя с почестями похоронил голову, а сразу вслед за тем, не вынеся утраты, взрезал себе живот и умер, не проронив ни стоны, как настоящий герой. Враги отправились восвояси, успокоившись, а между тем мальчику предъявили голову совершенно незнакомого человека, убитого по ошибке»⁴⁴¹. С другой стороны, роман изобилует и упоминанием отрезанной головы как поругания: отрезанные головы воров выставляют на всеобщее обозрение, насадив их на деревянный кол.

В «Алмазной колеснице» также встречается нетрадиционное прочтение мотива отрезанной головы: отрезание лица. Этот экзотический способ самоубийства упоминается в связи с ниндзя: плененный ниндзя, чтобы затруднить идентификацию и не вывести врагов на след своих единомышленников, отрезает себе кожу лица: «Пониже левой подмышки у арестанта был прилеплен пластырь телесного цвета, замаскированный так ловко, что тюремщики его при обыске не заметили.

Рыбников содрал пластырь, под которым оказалась узкая бритва. Сел поудобней и стремительным круговым движением сделал надрез по периметру лица. Зацепил ногтями кожу, сорвал ее всю, от лба до подбородка, а потом, так и не произнеся ни единого звука, полоснул себя лезвием по горлу»⁴⁴². Во второй части, описывающей жизнь Фандорина в Японии (хронологически предшествующую событиям первой части), также рассказывается об этом способе ухода из жизни, и все участники диалога оценивают его как беспримерное мужество.

«Западное» восприятие отсечения головы как дикости и варварства взаимодействует с «восточным», в котором это, наоборот, положительно оцениваемый способ расставания с жизнью. Отметим, что эти толкования не исключают друг друга: в «западной» версии речь идет об отсечении чужой

⁴⁴¹ Акунин Б. Алмазная колесница. — М.: Захаров, 2003. — С. 509.

⁴⁴² Там же. — С. 188.

головой, а в «восточной» — о добровольном расставании со своей собственной головой (или лицом).

Также в «фандоринском корпусе» присутствует и «научно-фантастическое» прочтение мотива «отсеченной головы» — в романе «Квест», среди героев которого фигурирует дальний родственник Фандорина Гальтон Норд, а также прадед Эраста Петровича Самсон Фондорин. Именно о нем вспоминает Эраст Петрович в сне Моны в конце «Не прощаюсь»: «Лучший возраст жизни я хочу провести с женой и дочерью. Или, ладно, с сыном, хотя мужчинам фандоринского рода очень не везет с отцами. Прадед пропал при Бородине, еще до рождения деда. Дед погиб на Кавказе, оставив маленького сына. А моего родителя, чья непутевая душа вряд ли попала в царствие небесное, назвать отцом трудно»⁴⁴³. Из «Квеста» читатель уже знает, что Самсон Фондорин не пропал, а стал так называемым Черным Судьей, надзирателем мирового порядка, принимающим эликсир бессмертия. Гальтон наблюдает отсечение головы престарелого Самсона, представляющееся ему варварством. Предшественник Самсона на этом посту, фигурирующий в первой части романа как миллионер Джей-Пи Ротвеллер, впоследствии объясняет Гальтону смысл отсечения головы: «В древности Судья, определив Преемника, вручал ему атрибуты могущества — «эликсир власти» и «эликсир бессмертия», — а также меч, которым избранник отсекал своему предшественнику голову. Никак иначе оборвать жизнь Судьи было невозможно. Позднее, уже в Средние века, один из Судей, выдающийся алхимик, изобрел тинктуру, которую наш прогрессист Самсон назвал «дезактиватором». Она избавляла Преемника от ужасной обязанности убивать своего Учителя, а ушедшему от дел Судье позволяла угаснуть медленно, почти естественным путем»⁴⁴⁴. Отсечение головы Фондорина может означать как окончательную отставку его как судьи, так и дарование ему новой жизни — как и в фантастике Беляева (созданной в те годы, когда

⁴⁴³ Акунин Б. Не прощаюсь. — М.: Захаров, 2018. — С. 407.

⁴⁴⁴ Акунин Б. Квест. — М.: АСТ, 2014. — С. 380.

происходит действие «Квеста» — конце 1920 – начале 1930-х гг.), в новое тело вживляют старый мозг: «Мой ученик и Преемник был превосходным анатомом и хирургом, а под моим руководством добился в этой области таких успехов, которых пока еще не достигла и нынешняя медицина. Мы вместе разработали технологию операции по пересадке мозга из одной черепной коробки в другую. И когда пришло время, он помог мне обрести новое, молодое тело. Тогда я и “ушел на пенсию” — только не стариком, а полным сил юношей»⁴⁴⁵.

В конце романа упоминается о возможном продолжении жизни как Гальтона Норда, так и его возможного преемника, китайца Ву-синя, персонажа, возникающего на последних страницах «Квеста», и наделенного уникальными способностями. «Причиной ажиотажа стало заявление пресслужбы Института о том, что похороны будут происходить в закрытом гробу, поскольку голову д-ра Ву-синя на месте катастрофы обнаружить так и не удалось. Падкие на жареные факты репортеры немедленно раскопали в архивах давнюю историю о трагической кончине предшествовавшего директора д-ра Г. Л. Норда, которому оторвало голову взрывом во время неудачного эксперимента в лаборатории. Этого зловещего совпадения, абсолютно случайного, оказалось достаточно, чтобы обладающие буйной фантазией писаки пустились в самые невообразимые спекуляции, комментировать которые мы считаем ниже нашего достоинства»⁴⁴⁶. Таким образом, в «фандоринском корпусе» представлена полисемиотичность образа отрубленной головы: его «западное», «восточное» и «научно-фантастическое» прочтение. Это инструмент игры с читателем: завуалированные отсылки к текстам Библии, историческим реалиям

⁴⁴⁵ Там же. — С. 382.

⁴⁴⁶ Там же. — С. 566.

революции (французской и русской), научной фантастики и произведениям самого Б. Акунина⁴⁴⁷ (Чхартишвили)⁴⁴⁸.

К другим сквозным мотивам, задействующим межтекстовый диалог, следует отнести мотив синестезии — цветового восприятия людей, их интеллекта и личности, который является общим для циклов «Новый детективъ» и «Провинциальный детектив». В романе «Статский советник» Грин, глава боевой группы, которой противостоит Фандорин, обладает уникальным цветовосприятием: «Грин знал, что его кличка по-английски значит “зеленый”, но свой цвет ощущал иначе. Все на свете имеет окраску, все предметы, понятия, все люди — он чувствовал это с раннего детства, была у Грина такая особенность. Например, слово “земля” было глиняно-коричневое, слово «яблоко» светло-розовое, даже если антоновка, «империя» — бордовое, отец был густо-лиловый, мать — малиновая. Даже буквы в алфавите имели свой окрас: «А» — багровый, «Б» — лимонный, «В» — бледно-желтый»⁴⁴⁹. Как и другие мотивы в текстах Б. Акунина⁴⁵⁰, этот мотив реализуется через интертекстуальность и выступает не только как соединяющий тексты Б. Акунина⁴⁵¹ в макроцелое, но и как способ вписать тексты автора в более широкий контекст русской и мировой литературы. В рассуждениях Грина присутствует отсылка к повести В.В. Набокова «Другие берега»: в русской версии книги автор описывает цвета всех букв русского алфавита, в англоязычной — английского: «Черно-бурую группу составляют: густое, без галльского глянца, А; довольно ровное (по

⁴⁴⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴⁴⁸ Нижеследующий материал вплоть до с. 238 вошел в состав статьи: Борунов А.Б. Методы скрепления сверхтекста в современной русской литературе: случай Б. Акунина // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. — 2022. № 3(74) — С. 7–16.

⁴⁴⁹ Акунин Б. Статский советник. — М.: Захаров, 2018. — С. 78.

⁴⁵⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴⁵¹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

сравнению с рваным R) P; крепкое каучуковое Г; Ж, отличающееся от французского J, как горький шоколад от молочного; темно-коричневое, отполированное Я»⁴⁵² и пр. Цвет букв А, Б, В у героя Б. Акунина⁴⁵³ не совпадает с восприятием Набокова, но интересен сам концепт восприятия букв как носителей определенного цвета.

Грин часто размышляет о цвете не только букв, но и людей: «Сам Грин когда-то был лазоревый — мягкий, теплый, бесформенный. Потом, когда решил себя изменить, лазурь пошла на убыль, понемногу вытесняемая строгой и ясной пепельностью. Со временем голубые тона куда-то внутрь, из главных стали отненными, а Грин сделался светло-серым»⁴⁵⁴. Далее по тексту романа герой периодически размышляет о цвете как своей личности, так и некоторых своих соратников, и в его понимании голубой, синий, васильковый цвет являются признаками слабости, а серый, стальной — силы. В этом мотиве можно также увидеть отсылку к эпизоду из «Войны и мира» Л.Н. Толстого: «...он узкий такой, как часы столовые... вы не понимаете?... узкий, знаете, серый, светлый...

— Что ты врешь? — сказала графиня.

Наташа продолжала:

— Неужели вы не понимаете? Николенька бы понял... Безухов — тот синий, темно-синий с красным, и он четверугольный. <...> Он славный, темно-синий с красным, как вам растолковать...»⁴⁵⁵. Цветовая гамма у Грина та же, но оценивает он ее противоположно: серый в его восприятии — положительный, а синий — отрицательный. В то же время его выводы не противоречат цветовому видению Наташи Ростовской: «серым, светлым» является сдержанный Берг, а «синим с красным» — открытый и

⁴⁵² Набоков В.В. Другие берега. — М.: Корпус, 2022. — С. 18.

⁴⁵³ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴⁵⁴ Акунин Б. Статский советник. — М.: Захаров, 2018. — С. 78.

⁴⁵⁵ Толстой Л.Н. Война и мир. Т. 1–2. — М.: Эксмо, 2020. — С. 180.

доброжелательный Пьер Безухов. Грин воспринимает сдержанность как признак силы, а доброту — как признак слабости.

Подобным восприятием человека через цвет обладает также персонаж романа «Пелагия и черный монах», физик Сергей Николаевич Лямпе. В его оценке малиновый цвет означает глупого и бесперспективного человека, а оранжевый и голубой — умного и понимающего. Так, в отношении прокурора Бердичевского Лямпе говорит: «Отлично... Не то, что тот... Малинового нет вовсе... Желто-зеленая подсветка — ай-я-яй... Ну да ничего, зато оранжевое есть...»⁴⁵⁶. Увидев архиерея Митрофания, Лямпе говорит: «...сколько голубого! И оранжевый, оранжевый! Столько никогда! <...> Остальные хуже! Малиновые, все малиновые!»⁴⁵⁷. Для изучения «цвета» человека Лямпе пользуется специальными очками, сконструированными им самим. Видимая им цветовая палитра существенно отличается от размышлений Грина из «Статского советника», однако коррелирует сама идея приписывания человеку определенного цвета. Также суждения Лямпе отсылают к распространенным в конце XX в. сообщениям о «детях индиго» — уникальных одаренных детях с аурой синего цвета: «Впервые, понятие людей (детей) Индиго появилось на слуху и закрепилось в 1982 году, после выхода книги американского биоэнерготерапевта и психолога Нэнси Тэпп. Нэнси имела способность видеть цвета ауры человека и, по роду своей деятельности, изучала ауры не только взрослых, но и детей. Нэнси отметила, что сначала, появление детей с аурой цвета индиго, было редким явлением, почти феноменальным. Но, спустя 30 лет, ситуация кардинально изменилась, дети Индиго стали появляться все чаще»⁴⁵⁸. Лямпе говорит о Митрофании: «Голубая аура. Умная голова»⁴⁵⁹. Современный

⁴⁵⁶ Акунин Б. Пелагия и черный монах. — М.: АСТ, 2013. — С. 102.

⁴⁵⁷ Там же. — С. 389.

⁴⁵⁸ Дементьев Д. Что означает индиго, синий цвет ауры человека? [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://huarache-shop.ru/raznoe/cvet-indigo-znachenie-chto-oznachaet-indigo-sinij-cvet-aury-cheloveka-znachenie-indigo-sinej-aury.html>

⁴⁵⁹ Акунин Б. Пелагия и черный монах. — М.: АСТ, 2013. — С. 391.

читатель, осведомленный о «детях индиго», должен сделать вывод, что открытия Лямпе опередили свое время.

Мотив «цвета» человека в сверхтексте Б. Акунина⁴⁶⁰ отсылает к ряду произведений русской литературы и выступает как скрепляющий мотив, позволяющий провести параллели между произведениями, включенными в разные циклы.

Частным случаем реализации стратегии игры с читателем является интегрируемый Б. Акуниным⁴⁶¹ в тексты макроцикла принцип квеста, резонирующий с практикой детектива — поиска преступника по имеющимся данным. В эпоху постмодерна развиваются разнообразные медиа, включающие в себя компьютерные технологии, и это не может не влиять на некоторые художественные стратегии. Литература обращается к языку медиа, в силу чего происходит проникновение принципов компьютерной игры в плоскость порождения и восприятия текста. В частности, тем самым порождается жанр текстового квеста, который в «фандориане» превращается в смысловое развитие детективного жанра. Основой детектива является поиск (преступника, доказательств и пр.), а принцип компьютерного квеста, эксплицитно обозначаемый писателем в качестве жанра (роман «Квест»), являет собой не просто поиск, но некое компилирование реальности, которая для каждого игрока будет отличаться⁴⁶².

В романе «Квест» читателю несколько раз предлагается выбрать из трех вариантов (например, какую пробирку открыть), и только один выбор предполагает, что главный герой будет жить дальше. При выборе любого из двух оставшихся вариантов он умирает. В компьютерной игре при выборе

⁴⁶⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴⁶¹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴⁶² Нижеследующий материал вплоть до конца параграфа вошел в состав статьи: Борунов А.Б. Игровые стратегии как принцип создания сверхтекстового единства в творчестве Б. Акунина // Научный диалог. — 2023. — № 1. — С. 213–231.

неверного варианта герой погиб бы, игра прекратилась, и игроку пришлось бы перепроходить игру заново, вновь дойти до момента выбора и принять другое решение. Текстовый квест позволяет продолжить читать далее, мысленно отрефлексировав тот факт, что главный герой мог умереть при неверном выборе. Также текстовый формат позволяет вовсе не задумываться над выбором, линейно воспринимая текст и игнорируя моменты выбора необходимой пробырки или другого артефакта, — сюжет в любом случае развивается далее. Соответственно, этот принцип «добровольной игры в квест», по нашей гипотезе, интегрирован и в другие произведения «фандоринского корпуса».

Исследователи творчества Б. Акунина⁴⁶³ выделяют в качестве циклообразующих принципов принцип игры⁴⁶⁴. В последнем случае выделяются два вида игры, разделяемые за счет англоязычных терминов *play* и *game*: «Внешне играя по выверенным правилам масскульта, *game*, то есть играя по чужим правилам, которым сопутствуют понятия соревновательный, спортивный, успешный, писатель постоянно уходит в поле игры по своим законам, *play*, то есть играет уже по правилам, которые сопрягаются с иными понятиями — художественный, театральный, талантливый»⁴⁶⁵. Развитием игровой стратегии является принцип поиска — квеста: активной игры, предполагающей самостоятельный поиск ответов на поставленные ведущим игры вопросы.

Ключевым понятием для данного исследования является принцип квеста, понимаемый как приглашение читателя к активному поиску затекстовой информации. Эксплицитно этот формат реализован писателем в романе «Ф. М.»: писатель предлагал читателям найти перстень, разгадав загадки, помещенные в тексте романа: «В тексте “Ф. М.” автор одну из

⁴⁶³ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴⁶⁴ Снигирева Т.А., Подчиненов А.В., Снигирев А.В. Борис Акунин и его игровой мир: монография. — СПб: Алетейя, 2017. — С. 163.

⁴⁶⁵ Там же.

загадок оставил неразгаданной и предложил это сделать читателям. Тот, кто справится с ребусом, в награду должен был получить старинный золотой «Перстень Порфирия Петровича» с бриллиантом в четыре карата»⁴⁶⁶. В данном случае принцип квеста используется как конструирование дополненной реальности: границы текста размыкаются, и читателям предлагается найти реально существующий артефакт (впрочем, загадка не была разгадана, и автор сам разъяснил ее спустя оговоренное время⁴⁶⁷).

Квесты подобного типа, предполагающие моделирование виртуальной затекстовой реальности, возникают и в других произведениях «фандоринского корпуса», при этом особенного внимания, как представляется, заслуживает тот случай, когда квест остается в плоскости восприятия текста, не переводясь в реальные внетекстовые действия. Б. Акунин⁴⁶⁸ предлагает читателю «поиграть в детектива», восстановить, в частности, пробелы в литературной биографии главного героя. Основная рецептивная драма в данном случае разворачивается не в сюжете, а в читательском сознании.

Квест, таким образом, рассматривается как жанрообразующая стратегия, задающая композиционное членение текста (что эксплицитно обозначено автором «фандоринского корпуса» — роман «Квест» включается в цикл «Жанры» (наряду со «Шпионским романом», «Детской книгой»), следовательно, позиционируется как жанр). При этом данное членение, которое задает квест, может быть внешним (деление произведения на две части, вопросы / ответы в раме текста) и внутренним — смысловая архитектоника, сама организация подтекста.

⁴⁶⁶ Орлова А. Перстень Бориса Акунина достанется больным детям. Писатель продаст его на аукционе, ведь никто не разгадал его головоломку // Комсомольская правда. — 2006. — 3 ноября [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.kp.ru/daily/23801.4/59419/>

⁴⁶⁷ Там же.

⁴⁶⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

В состав проекта «Жанры», в текстах которого главные герои являются предками или потомками Фандорина, входит произведение, озаглавленное «Квест» и включающее в себя вопросы, задаваемые читателю. Когда главный герой, Гальтон Норд (фамилия которого, как и фамилии Дорн, Дронов и подобные, указывает на его косвенное родство с семейством Фандориных), оказывается перед выбором, читателю предлагается три варианта дальнейших действий героя, только один из которых является правильным. Отсылая к традиции русских сказок и надписи на камне, находящемся на распутье («направо пойдешь — ..., налево пойдешь — ..., прямо пойдешь — ...»), Б. Акунин⁴⁶⁹ в то же время превращает текст в подобие игры-стратегии, в которой при выборе одного из двух неверных вариантов игра заканчивается, а при выборе единственного верного приключения героя продолжают дальше. При этом в «Квесте» принцип «квеста» находится на поверхности, он очевиден, а в других произведениях «фандоринского корпуса» — скрыт, и подсказки необходимо искать. Автор вступает в игру с проницательным читателем, который может принимать подсказки и «проходить» по предлагаемым вариантам, а может игнорировать их и продолжать читать текст как обыкновенное произведение.

Принцип квеста находит на страницах «фандоринского корпуса» эксплицитное и имплицитное воплощение. К эксплицитному следует отнести не только роман «Квест», но и роман «Внеклассное чтение» из цикла «Приключения магистра». Во «Внеклассном чтении» главный герой Николас Фандорин (внук Эраста Петровича Фандорина) в свободное время сочиняет игру-квест из жизни своего предка, Данилы Ларионовича Фандорина, причем, судя по введенным в текст описаниям проекта игры, ее дизайн и функциональность мало отличны от текстовой версии «Квеста»: «... в эту самую минуту решалась судьба Данилы Фандорина. Сумеет ли юный

⁴⁶⁹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

сержант Семеновского полка попасть в камер-секретари к супруге наследника престола, будущей великой императрице. Для этого нужно было пройти испытание — разгадать хитроумную загадку, предложенную Екатериной Алексеевной. При неудаче Данила попадал на гауптвахту, откуда не так-то просто выбраться, а играющий терял очки и время.

Ах, если б получше разбираться в программировании, да иметь высококлассную аппаратуру, тогда можно было бы создать полноценную игру с анимацией и умопомрачительными эффектами, а так приходилось довольствоваться чем-то вроде диафильма»⁴⁷⁰. Значительно более интересным в контексте настоящего исследования являются «скрытые» квесты. Такие квесты являются приглашением читателя к моделированию дополненной реальности, «внесценических» дел Фандорина.

Жанр детектива, ставший стартовой точкой для создания метацикла об Эрасте Фандорине и связанных персонажах, основан на игре с читателем. Начиная с первых детективных рассказов Э. По, сложился канон создания текста: читателю предъявляется загадочное преступление, которое сыщик расследует постепенно, приоткрывая и узнавая различные факты. Сам интерес к детективным произведениям обусловлен, в частности, попытками определить преступника, оказаться сообразительнее и умнее литературного героя — сыщика. В этом отношении классические детективы Конан Дойля, Честертон, Кристи выработали определенный жанровый канон: репрезентация преступления, описание хода расследования и финальная сцена, в которой сыщик, как правило, собирает вместе всех подозреваемых и рассказывает им, кто является преступником.

В «фандоринском корпусе» при многочисленных отсылках к канону классического английского детектива, периодически присутствует и финальная сцена с реконструкцией хода расследования и идентификацией преступника — например, в романах «Любовник Смерти», «Весь мир —

⁴⁷⁰ Акунин Б. Внеклассное чтение. — М.: АСТ, 2015. — С. 20.

театр» и т. д. Однако писатель не останавливается на этом виде игры с читателем, а разрабатывает игру-квест, предполагающую непосредственное участие читателя в судьбе героя.

Так, например, рассказ «Table-talk 1882 года» первоначально был опубликован до половины, а затем читателю предлагалось продолжить текст самостоятельно — угадать, чем именно закончилось расследование⁴⁷¹. Роман «Ф. М.» из серии «Приключения магистра» предполагал игру с поиском клада: в стихотворной подсказке было зашифровано местонахождение перстня, который никто из читателей не смог обнаружить⁴⁷². Эти игры с читателем были предприняты в 2000 и в 2006 гг. соответственно. Публикуя в 2015 г. сборник «Планета Вода», Б. Акунин⁴⁷³, по нашему мнению, выходит на новый уровень игры: это путешествие по различным уровням текста, в том числе проникновение в гипотетические хронологические пробелы биографии главного героя.

Прежде всего отметим, что в составе книги «Планета Вода» публикуется произведение, выстраивающее межтекстовые связи с другим циклом Б. Акунина⁴⁷⁴ — «Провинциальным детективом». В этот цикл входят три романа о монахине Пелагии, расследующей загадочные преступления в городе Заволжске. Несмотря на примерную синхронность действия (вторая половина XIX в.), два цикла — «Новый детектив» и «Провинциальный детектив» — не имеют общих персонажей и пересекаются только в одной точке: в повести «Парус одинокий». При осмотре кельи Февронии Эраст

⁴⁷¹ Курицын В. Один раз — не Эраст [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.guelman.ru/slava/akun.html>

⁴⁷² Орлова А. Перстень Бориса Акунина достанется больным детям. Писатель продаст его на аукционе, ведь никто не разгадал его головоломку // Комсомольская правда. — 2006. — 3 ноября [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.kp.ru/daily/23801.4/59419/>

⁴⁷³ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴⁷⁴ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

Петрович обращает внимание на две фотографии: «Задержался только у стены, к которой были прикреплены две фотографии.

Какой-то длиннородый архиерей и очкастая монашка. Вероятно, умершие — под каждым снимком по оплывшей свечке. Эти неизвестные Эрасту Петровичу люди для нее что-то значили»⁴⁷⁵. Любитель текстов Б. Акунина⁴⁷⁶, безусловно, опознает в «длиннородом архиерее и очкастой монашке» главных героев «Провинциального детектива». Однако эта краткая фраза, связывающая между собой два цикла в макротекстовое единство, — не единственная подсказка для читателя. По сюжету повести, Фандорин расследует убийство игуменьи Февронии — в миру Ангелины Крашенинниковой, девушки, которая некоторое время проживала с ним вместе (упоминается в рассказе «Скарпея Баскаковых» и повести «Декоратор»). В «Декораторе» герои расстаются, и Ангелина уходит в монастырь, приняв имя Феврония (имя Феврония связывается со святыми Петром и Февронией: квест, задуманный в «Ф. М.», был основан именно на использовании имени Петр).

Интересно, что во «Внеклассном чтении» в качестве сюжета для компьютерного квеста об Эрасте Петровиче Фандорине используется именно столкновение Фандорина с Джеком-Потрошителем, легшее в основу сюжета «Декоратора». И принципиальное расхождение по вопросу сюжета квеста у Николаса Фандорина и его ученицы возникает именно в моменте участи Потрошителя: «...как раз перед ужином у Николаса произошел ожесточенный спор с Мирой — как должен поступить Эраст Фандорин, если ему удастся изловить это чудовище. По мнению губернатора, несчастного психопата следовало поместить в тюремную больницу, чтобы врачи попробовали исцелить его больную душу. Именно так бы и сделал Эраст Петрович, который, будучи защитником правопорядка и человеком истинно

⁴⁷⁵ Акунин Б. Планета Вода. — М.: Захаров, 2019. — С. 328.

⁴⁷⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

цивилизованным, свято верил в то, что слово эффективнее насилия. Мира же о подобном исходе не желала и слышать. “Наш Эраст нашел бы эту гадину и прикончил”»⁴⁷⁷.

«Внеклассное чтение» было впервые опубликовано в 2003 г., спустя четыре года после первой публикации «Декоратора» (1999). Соответственно, читатель, знакомый с «фандорианой», при прочтении этого фрагмента уже знает, что в «Декораторе» Эраст действительно «прикончил гадину», а Ангелина Крашенинникова как раз выступала за помещение Джека-Потрошителя в больницу. После убийства Фандориным Потрошителя Ангелина покидает Эраста Петровича, и следующее ее упоминание в «фандоринском цикле» — только в «Парусе одиноком». Фрагмент из «Внеклассного чтения» содержит намек, адресованный читателю, что квестовый принцип заложен не только в сам роман «Квест», но и в произведениях, связанных с Джеком Потрошителем. Небольшая повесть «Парус одинокий» становится своеобразной «точкой сборки» нескольких циклов автора и одновременно ключом к скрытым от глаз читателя расследованиям Фандорина. Помимо этого, «Парус одинокий» отсылает к известному стихотворению М. Ю. Лермонтова, задействуя характерные для «Нового детектива» и «Провинциального детектива» интертекстуальные связи с классической русской литературой.

Приглашением к добровольному «прохождению квеста» представляется следующий момент в «Парусе одиноком». В сундучке Февронии, где грабитель надеялся найти драгоценное демидовское распятие, находятся многочисленные записки с молениями за раба Божьего Эраста. В финальной сцене Эраст Петрович достает наугад четыре записки, на которых проставлены следующие даты: 31 августа 1893 г., 11 января 1901 г., 1 марта 1895 г. и 20 октября 1904 г. Начало всех записок идентично: «Боже Милосердный, сохрани и защити не верующего в Тебя раба Твоего Эраста.

⁴⁷⁷ Акунин Б. Внеклассное чтение. — М.: АСТ, 2015. — С. 288.

Убереги его от опасности»⁴⁷⁸. Продолжение различается: каждый раз Ангелина-Феврония молится о различных вещах: «31 августа 1893 — Дай ему силы не затвердеть в своей силе и не ожесточиться душой»; «11 января 1901 года. — Дай ему веру и избави от одиночества»; «1 марта 1895 года. — Дай ему радостей и избави от горестей»; «20 октября 1904 года. — Дай ему телесного здоровья и душевной крепости»⁴⁷⁹.

Записок, как отмечает рассказчик, несколько тысяч, и названные даты не могут быть подобранными случайно: в мире «фандоринского корпуса» даты приобретают чрезвычайную важность. Так, например, в «Декораторе» разгадка найдена именно благодаря датировке преступлений и соотнесению европейского (нового) и российского (старого) стиля датировки; в «Коронации» все действия персонажей также обозначены по дням с четкой привязкой к дате коронации Николая II; в «Планете Вода» действия героев также снабжены датировкой. Прежде всего в глаза бросается следующий факт: ни одна из дат, упомянутых в тексте «Паруса одинокого», не относится к какому-либо известному делу с участием Эраста Петровича. «Новый детективъ» излагает биографию протагониста дискретно, не обо всех его делах читателю известно, в хронологии присутствуют значительные пробелы. Все моменты, которые отмечены вынутыми Фандориным из сундука записками, не освещены в текстах «Нового детектива», и если читатель задастся вопросом, в какой же конкретной опасной ситуации Феврония помогла Фандорину своей молитвой, он обнаружит, что в текстах цикла такие моменты эксплицитно не описаны.

Так, 1893 г. приходится на хронологический пробел между «Чаепитием в Бристолле» (1891), действие которого происходит перед отплытием Эраста Петровича в Америку, и «Долиной мечты» (1894), действие которой происходит уже в США. Во многих произведениях упоминается, что Эраст Петрович в США окончил Массачусетский технологический институт в

⁴⁷⁸ Акунин Б. Планета Вода. — М.: Захаров, 2019. — С. 328.

⁴⁷⁹ Там же.

качестве вольнослушателя — в августе 1893 он мог пребывать там, но никаких рассказов и повестей об этом периоде его жизни нет. 1 марта 1895 г. приходится на период между деятельностью в США и прибытием в Россию для расследования дел доктора Линда («Коронация, или последний из романов», действие которой относится к 1896 г.). Можно предположить, что в 1895 г. Фандорин продолжает пребывать в Америке. 11 января 1901 г. — период между расследованием в Бретани («Узница башни», время действия — последний день XIX в.) и временем действия повести «Планета Вода» (1903 г.). Из «Планеты Воды» известно, что событиям повести предшествовали интенсивные исследования в области подводного плавания и физические упражнения, но точных сведений о месте пребывания Эраста Петровича в 1901 г. в текстах писателя нет. Наконец, 20 октября 1904 г. — дата, приходящаяся на период между «Планетой Водой» (1903) и непосредственно «Парусом одиноким» (1906). Из «Паруса одинокого» читатель узнает, что поиски затонувших кораблей с сокровищами увенчались успехом, Эраст Петрович разбогател и поселился в Париже, где его и настигла новость о смерти игуменьи Февронии. Как отмечает автор, «Эраст Петрович перемещался из Москвы в Америку, из Петербурга в южные моря, из Лондона в Константинополь»⁴⁸⁰. Таким образом, все четыре даты на вынутых из сундука «наугад» записках относятся к периодам пребывания Эраста Петровича за границей. На наш взгляд, они отсылают к не освещенным в текстах «фандорианы» гипотетических делах Фандорина, на которые в различных текстах корпуса присутствуют только намеки.

Упоминание о расследованиях, которые еще не описаны в отдельном тексте, также входит в традицию классического детектива. Это, например, характерно для образа Холмса — его биограф доктор Ватсон неоднократно говорит о делах, которые пока не описаны и еще ждут своего часа. Этот же мотив встречается и в текстах об Эрколе Пуаро, биограф которого, капитан

⁴⁸⁰ Там же.

Гастингс, также упоминает о других интересных, но пока не освещенных расследованиях. Упомянутые, но не описанные расследования, таким образом, становятся важной частью образа сыщика в классическом детективе и выступают связующим звеном современных текстов с традицией Артура Конан Дойля, Агаты Кристи и других признанных мастеров жанра. В то же время Б. Акунин⁴⁸¹ идет дальше: используя принцип квеста, он рассчитывает на то, что внимательный читатель заинтересуется указанными датами и попробует с помощью интернета установить, что именно происходило в мире в указанные дни.

Вынимая записки из сундука, Эраст Петрович берет их не в хронологическом порядке. Первые две записки относятся к 31 августа 1893 г. и 11 января 1901 г. При обращении к поисковым сетям можно обнаружить следующее: этими днями датированы письма А.П. Чехова к В.М. Лаврову и О.Л. Книппер. В обоих случаях речь идет о пропавшем и найденном тексте. Дата 31 августа (12 сентября) 1893 г. относится к письму А.П. Чехова В.М. Лаврову: «Дорогой Вукол Михайлович, отписки давно уже получил, но не посылаю их, потому что хочу сам привезти»⁴⁸². Это высказывание является ответом на слова Лаврова из предыдущего письма: «Мы отправили Вам недели две тому назад 3 экз. “Сахалина”. Неужели бандероль пропала? На всякий случай я приказал оттиснуть еще, так что если Ваш брат придет в редакцию в субботу, то все будет готово»⁴⁸³.

11 (24) января 1901 г. подписано письмо Чехова Ольге Книппер, в котором он переживает из-за того, что переписка нерегулярна: «Жестокая, свирепая женщина, сто лет прошло, как от тебя нет писем. Что это значит? Теперь письма доставляются мне аккуратно, и если я их не получаю, то

⁴⁸¹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴⁸² Чехов А.П. Письмо Лаврову В. М., 31 августа 1893 г. Мелихово // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. — М.: АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1983 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://chegov-lit.ru/chegov/letters/1892-1894/letter-1338.htm>

⁴⁸³ Там же.

виновата в этом только ты одна, моя неверная»⁴⁸⁴. 11 января в 01.00 О.Л. Книппер пишет письмо Чехову и также переживает об утерянной переписке: «Дорогой мой, родной мой, ты жалуешься все, что не получаешь писем, но ведь я писала все время или каждый день, или через 2 дня! За что ты на меня ворчишь?»⁴⁸⁵. Та тема поднята и в ее ответе от 15 января 1901 г.: «В последних твоих письмах, дорогой мой, все жалоба и негодование на меня, что я не пишу. Повторяю тебе еще раз, что больше двух дней я не пропускала, даже, кажется, больше одного дня. Не понимаю, куда попадают мои письма — опять к какому-нибудь господину, верно. Адрес пишу полный. <...> Антончик, ну куда же деваются мои письма? Меня это мучает. Не брани ты меня, я тебе так часто пишу, родной мой»⁴⁸⁶. Видимо, после получения этого письма Чехов 17 (29) января упоминает, что проблема с пропадающими письмами решена: «Дуся моя, не беспокойся, твои письма я получаю аккуратно и готов держать пари, что ни одно не пропало»⁴⁸⁷. Показательно, что О.Л. Книппер-Чехова упоминается в романе «Весь мир театр»: она обращается к Фандорину с просьбой расследовать проблемы ее подруги-актрисы и рассказывает о поиске и обретении рукописи Чехова: «Умоляю вас ради всего, что нас связывает: выясните, в чем там дело. Для вас это пустяк, вы ведь мастер разгадывать тайны. Как гениально отыскали вы пропавшую рукопись Антона Павловича! — напомнила она Фандорину об истории, с которой началось их знакомство»⁴⁸⁸. Таким образом, первые две даты, проставленные на записках Февронии, отсылают к не описанному автором расследованию — поиску пропавшей рукописи А. П. Чехова.

Две других даты — 13 марта 1895 г. и 20 октября 1904 г. — связаны с событиями совершенно иного типа: это даты крупных техногенных

⁴⁸⁴ Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер. — М.: Издательский дом «Искусство», 2004. — Т. 1. 16 июня 1899 года — 13 апреля 1902 года [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0550.shtml

⁴⁸⁵ Там же.

⁴⁸⁶ Там же.

⁴⁸⁷ Там же.

⁴⁸⁸ Акунин Б. Весь мир театр. — М.: Захаров, 2015. — С. 432.

катастроф, которые могут непосредственно пересекаться с деятельностью Эраста Петровича как увлеченного инженера и изобретателя. 13 марта 1895 г. (1 марта 1895 г.) — это дата чудовищного пожара на Пятой авеню, в лаборатории Николы Теслы. Пожар уничтожил приборы и записи ученого, который, впрочем, не пал духом, а восстановил по памяти все пропавшее и быстро продолжил работу: «Утро 13 марта 1895 года. Еще не наступил час прихода служащих в лабораторию на Пятой авеню, и Тесла, по обыкновению закончивший рабочий день на рассвете, только что вернулся к себе в отель, когда по городу разнеслась ужасная весть: огромный дом, в котором помещалась лаборатория изобретателя, объят пламенем. <...> Пожар не только уничтожил все результаты многолетних трудов, но и разорил ученого, не застраховавшего свое имущество. В огне погибли также письма сестры и бюст матери, всегда стоявший на столе в рабочем кабинете Николы Теслы. <...> По городу распространился слух, порожденный широко известной борьбой двух изобретателей. Причиной пожара называли поджог, совершенный якобы подкупленными Эдисоном сотрудниками лаборатории Теслы»⁴⁸⁹.

Историческое событие имеет несомненную детективную подоплеку: пребывавший в указанный период в Америке и сотрудничавший с агентством Пинкертона (что упоминается в «Долине мечты») Эраст Петрович Фандорин мог принимать непосредственное участие как в расследовании инцидента, так и в восстановлении чертежей и приборов ученого — его интерес к техническим новинкам упоминается в «Любовнике смерти» и «Планете Воде». Помимо этого, из «Коронации» известно, что Фандорин противостоял доктору Линду в Нью-Йорке и доктор прибегал к разнообразным преступлениям с целью стать величайшим преступником мира. Поджог лаборатории великого изобретателя, на несколько десятков лет

⁴⁸⁹ Пожар на Пятой авеню. Новая лаборатория на Хаустон-стрите, 46. «Ковчег», управляемый по радио. Торпеды или роботы? Автомат с «собственным умом» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.electrolibrary.info/tesla/book10.html>

отбрасывающий человечество назад на пути прогресса, — вполне представимое преступление величайшего преступника.

Другая дата из приведенного перечня связана не только с крупной катастрофой, но и с событиями русско-японской войны, которая упоминается в «Алмазной колеснице» и в самой повести «Парус одинокий». «20 октября (3 ноября) 1904 года затоплен миноносец “Расторопный”, оказавшийся в блокаде японских судов в порту Чифу.

По решению собрания флагманов в ночь со 2 на 3 ноября в Чифу был послан миноносец “Расторопный” под командованием лейт. Плена и имея на борту морского врача Штернберга с депешами и донесениями в адрес русского командования. Успешно миновав японскую блокаду, к рассвету 3 ноября 1904 года “Расторопный” к 6 час. 3 мин. подошел к Чифу и встал на якорь к востоку от Консульской горки.

Передав документы и не имея возможности вернуться в Артур, так как у выхода из Чифу его уже ожидали два японских крейсера и миноносцы, а также во избежание захвата корабля, как это было с миноносцем “Решительный”, лейт. Плен решил взорвать корабль: в 7 час. вечера были открыты кингстоны и одновременно произведены взрывы 5 подрывных патронов в разных местах. Миноносец затонул на глубине 16 футов»⁴⁹⁰.

За год до этого в 1903 г. Эраст Петрович находится на острове Тенерифе («Планета Вода») и активно занимается подводным плаванием на субмарине, осваивает навыки водолаза и механика. «Планета Вода» заканчивается затоплением подводного города и бегством команды — новую Атлантиду постигает практически та же судьба, что и миноносец «Расторопный». Сведений о деятельности Эраста Петровича в 1904 г. нет, из «Паруса одинокого» косвенно явствует, что он продолжал подводные работы, так как ему в итоге удалось обнаружить сокровища затонувшего галеона. В 1905 г. Фандорин расследует дело о взрывах на железной дороге,

⁴⁹⁰ Ведерников Ю. В. Гибель кораблей и судов в русско-японскую войну 1904–1905 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://asia-business.ru/military/lost/lost_176.html

выполненных японским агентом («Алмазная колесница»), причем упоминается о том, что Маса на время боевых действий выдает себя за китайца и старается держать нейтралитет, не помогая господину в его действиях против Японии. В 1906 г. Маса как представитель враждебной державы обрекает себя на добровольное заточение и не принимает участия в расследовании смерти Ангелины-Февронии. Не случайно в записке от 20 октября 1904 г. Ангелина просит дать Эрасту Петровичу душевной крепости, намекая на его возможное участие в конфликте с дорогой его сердцу страной.

Таким образом, в «Парусе одиноком» присутствуют отсылки к «внесценической» деятельности Фандорина: даты обнаруженных в сундуке записок указывают на связи Фандорина с А. П. Чеховым, вскользь упомянутым в «Весь мир театр», и к участию Фандорина в расследовании техногенных катастроф. Сама повесть «Парус одинокий» опубликована после всех произведений, отсылки к которым в ней содержатся, но хронологически события «Паруса одинокого» предшествуют событиям романа «Весь мир театр», отражающего уже реалии 1911 г.

Б. Акунин⁴⁹¹ в произведениях об Эрасте Фандорине и в других проектах ищет новые формы игры с читателем. Варианты интерактивного взаимодействия с реально существующим объектом в качестве награды (роман «Ф. М.») оказались чересчур сложными для читателя: найти зарытый клад не удалось никому. В ряде произведений (включая новейший роман «Сулажин», обозначенный автором как «книга-осьминог») вариант игры-квеста организован с помощью переходов по тексту не в хронологическом, а в заданном автором порядке. В определенные моменты читателю предлагается выбрать ответ на вопрос и в зависимости от выбранного варианта перейти к указанному фрагменту текста.

⁴⁹¹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

Б. Акунин⁴⁹² также задумывает и воплощает игры, требующие от читателя инициативы. В 2007–2012 гг. Г. Ш. Чхартишвили⁴⁹³ выпустил ряд книг под псевдонимами Анна Борисова и Анатолий Брусникин (инициалы зеркально отражают инициалы его наиболее распространенного псевдонима — Борис Акунин⁴⁹⁴), и после многочисленных суждений читателей и критиков, которые обнаруживали сходство приемов, стилистики и сюжетов книг трех авторов, признался в своем авторстве. Знаковым моментом в данном случае является отсутствие явных подсказок, как в «Квесте» и «Ф.М.»: читателю предлагается обо всем догадаться самому. В этом отношении особенно важны упоминаемые в текстах, но не описанные подробно расследования Фандорина: они «закрыты» для невнимательного читателя, а для внимательного и заинтересованного приоткрываются, как уровни компьютерной игры. На инициативного и внимательного читателя рассчитаны также дискретные сведения о биографии главного героя «фандоринского корпуса» — Эраста Петровича Фандорина. Описанные расследования Фандорина разделены большими промежутками времени, сведения о которых в текстах отрывочны. Упомянутые в тексте повести «Парус одинокий» даты позволяют с помощью привлечения сведений из истории и литературы предположить, какие именно расследования проводил Фандорин в указанные периоды времени. Установленные корреляции подтверждаются другими текстами «фандоринского корпуса». При этом игровая стратегия, предполагающая инициативу читателя и его интерес к

⁴⁹² Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴⁹³ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴⁹⁴ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

самостоятельному поиску информации, носит интегративный характер как для «фандоринского корпуса», так и для «вселенной Б. Акунина⁴⁹⁵» в целом.

Б. Акунин⁴⁹⁶, привлекая новые формы взаимодействия с читателем, дает возможность проникнуть в глубокие уровни авторского замысла — самостоятельно заполнить пробелы в биографии любимшего героя. Это позволяет разомкнуть границы текстовой вселенной, проведя связи с реальными событиями, и дополнить тексты гипотетическими элементами. Квест как жанрообразующая стратегия работает на внешне-композиционном уровне (задает внешнее членение текстов — романа «Квест», «Внеклассное чтение», новейшего романа «Сулажин»), на архитектурном (организуются сюжеты детективного поиска и размыкание текста — реальный поиск по подсказкам («Ф. М.»), дописывание недописанного текста и т. п.), рецептивно-прагматическом (включает читателя в игру, ответы на которую читатель получает по прошествии некоторого времени — ср. признание Б. Акунина⁴⁹⁷ в том, что он скрывается за псевдонимами Анна Борисова и Анатолий Брусникин). Постмодернистская игра строится по принципу дополненной реальности и предполагает определенную опциональность: читатель может не обращать внимания на предоставляемые автором подсказки, но также может и увлечься ими, погружаясь в еще не прописанные эпизоды истории Фандорина. Коммуникативно-прагматический уровень в данном случае является базовым, под него выстраивается структура подтекста «фандоринского корпуса» и смежных с ним циклов, образуя макроцикл.

⁴⁹⁵ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴⁹⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴⁹⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

4.3. Сквозные мотивы «фандоринского корпуса» и «фандорианы» (сиквелов и приквелов)

В нескольких макроциклах Б. Акунина⁴⁹⁸ присутствуют сходные мотивы, позволяющие говорить об особом «авторском почерке», а также о сверхцикловых единствах: это мотив смены имени / фамилии, искажения имени / фамилии, а также мотив связи с семьей, родом.

Одним из таких мотивов представляется ономастический мотив — смена героем имени. Ономастическая игра в творчестве писателя исследована на примере сборника «Нефритовые четки»⁴⁹⁹, также вопросы ономастики затрагиваются в диссертационном исследовании Р.Х. Туовой⁵⁰⁰ и в статье М.В. Давидяна⁵⁰¹. На наш взгляд, ономастические мотивы нуждаются в более подробной разработке и рассмотрении на материале всего корпуса текстов Б. Акунина (а также альтернативных литературных масок Г.Ш. Чхартишвили)⁵⁰².

Фактор сквозного героя, выступающий одной из опорных структур «фандоринского корпуса» и других акунинских циклов (о чем уже шла речь выше) нередко усложнен и преобразован за счет ономастики. Ономастический код позволяет автору использовать диахроническую парадигму — фамилия героя подвергается многочисленным переогласовкам и видоизменениям, и в текстах периферийных циклов в качестве

⁴⁹⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁴⁹⁹ Кихней Л.Г., Герейханова К.Ф. Ономастическая игра как элемент интертекста в сборнике Бориса Акунина «Нефритовые четки» // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы V Международной научно-практической конференции. Отв. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. — Пенза, 2018. — С. 23–30.

⁵⁰⁰ Туова Р.Х. Феномен прецедентности в цикле романов Б. Акунина об Эрасте Фандорине: когнитивно-семантический и лингвокультурологический аспекты. Дисс. ... к.ф.н. — Майкоп, 2017. — 174 с.

⁵⁰¹ Давидян М.В. Онимы в художественном дискурсе Бориса Акунина: семантика и прагматика // Гуманитарные и социальные науки. — 2012. — № 5. — С. 211–219.

⁵⁰² Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

протагонистов выступают его предки и потомки. Центром сверхцикла является цикл «Новый детектив», в котором присутствует только вариант «Фандорин». В смежных циклах разъясняется история фамилии: она восходит к «фон Дорн», на русской почве переосмысленной (по аналогии с фамилией фон Визен — фон-Визин — Фонвизин) и получившей продолжение в виде усеченных вариаций (Дорн, Дронов, Дорин и т.д.). Вариант укорачивания фамилии путем отсечения нескольких первых букв был распространен в XVIII–XIX вв.: такие фамилии получали незаконнорожденные дети знатных людей (Трубецкой — Бецкой, Потемкин — Темкин, Репнин — Пнин и пр.). Упомянутый во «Внеклассном чтении» и в «Шпионском романе» «сладкий барин» Лев Фон-Дорн жил в XVIII в. и дал своим многочисленным потомкам фамилию в соответствии с принятой практикой номинации.

Называя главный цикл «фандорианы» «Новым детективом», Б. Акунин⁵⁰³ эксплицитно указывал на отсылку к традиции классического детектива — сериям рассказов и романов с общим героем-сыщиком. Когда к «Новому детективу» стали добавляться циклы-сателлиты, объединенные идеей одной разветвленной семьи, макроцикл приобрел черты семейной саги, что позволяет говорить об отсылках к традициям классической французской и английской литературы («Сага о Форсайтах», «Ругон-Маккары» и пр.). При этом в макроцикле присутствует мотив противопоставленности двух ветвей этого рода: истинной и ложной. Из романа «Алтын-Голобас» читатель узнает, что Фандорины являются потомками фон Дорнов, чей род прославил крестоносец Тео де Дорн. Во «Внеклассном чтении» вскрывается факт усыновления Даниилом Фондориным мальчика-вундеркинда Дмитрия (Митридата) Карпова, который получил имя Самсон Фондорин. Эраст Петрович и его правнуки являются биологическими потомками именно

⁵⁰³ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

Митридата Карпова и наследуют его острый пронизательный ум и уникальные интеллектуальные способности. Дорины, Дроновы, Дорны и пр. являются прямыми потомками фон Дорнов, но не родственниками Фандорина и наследуют физическую силу, удачу и смелость предка-крестоносца. Этот мотив родовых качеств получает продолжение в «Детской книге для мальчиков» и «Детской книге для девочек», героям которых предлагается отправиться в прошлое и найти уникальный артефакт, который может спасти только потомок Тео де Дорна. Не будучи его потомками, Эраст-младший и Ангелина не справляются с заданием. Также в «Шпионском романе» друг другу противостоят представители двух ветвей потомков фон Дорнов: Дорин и фон Теофельс, отличающиеся незаурядными физическими способностями и сильными характерами. Таким образом, писатель использует сквозной мотив «памяти рода», «родовой формулы» — происхождение человека и его генеалогические связи непосредственным образом влияют на его судьбу⁵⁰⁴.

Смена имени как культурный концепт носит сакральный характер: имя меняется при постриге в монахи в знак оставления старой жизни. Имя меняет писатель, беря себе псевдоним, дабы разделить «себя-автора» и «себя-человека». При этом смена псевдонимов иногда превращается в игру с читателем — как, например, у А.П. Чехова, имевшего более ста псевдонимов. Отметим, что Чехов — единственный писатель из классиков русской литературы, упоминающийся в «фандоринском корпусе» и смежных проектах, а также в «Истории российского государства» в качестве «внесценического» персонажа, а не автора текстов. Так, герои могут, например, читать Ф.М. Достоевского («Пелагия и черный монах», «Ф.М.»), однако действует в «фандоринском корпусе» как персонаж только Чехов: в

⁵⁰⁴ Нижеследующий материал вплоть до с. 261 отражен в статье: Шуйская Ю.В., Борунов А.Б., Герейханова К.Ф., Погодина Ю.Ю. Ономастические скрепы прозаических сверхциклов Бориса Акунина // Филология: научные исследования. — 2022. — № 10. — С. 1–7.

«Театральном романе» упоминается о поисках его пропавшей рукописи, а к Фандорину обращается вдова писателя, О.Л. Книппер-Чехова.

В «новом детективе» имена меняет, прежде всего, сам Эраст Петрович Фандорин и его возлюбленные. Получивший знаковое имя «Эраст» в честь героя повести Карамзина «Бедная Лиза», он несет несчастье своим возлюбленным по имени Елизавета. В романе «Азазель» трагически погибает его супруга Елизавета Эверт-Колокольцева, в «театральном детективе» «Весь мир театр», повести «Куда ж нам плыть?» и романе «Черный город» описывается неудачная попытка гражданского брака с актрисой Элизой Алтайрской-Луантэн, и, наконец, в романе «Не прощаюсь» Эраст Петрович находит «Елизавету третью» — девушку по прозвищу Мона (полученному в честь загадочной улыбки, роднящей ее с Моной Лизой), дочь героини «Турецкого гамбита» Варвары Суворовой. На протяжении своей жизни Эраст Петрович неоднократно испытывает нужду в смене имени — конфликт с представителем дома Романовых, губернатором Москвы Симеоном Александровичем вынуждает Фандорина приезжать на родину под фамилией «Неймлесс» (от англ. «безымянный») в романе «Любовник смерти» и «Кузнецов» в повести «Перед концом света». Также Эраст Петрович берет себе литературные псевдонимы — в «Любовнице смерти» он вступает в клуб поэтов-самоубийц под именем «принц Гэндзи», в «Весь мир театр» пишет пьесу «Две кометы в беззвездном небе», подписывая ее инициалами «Э.Ф.» (ср. с псевдонимом поэта — К.Р.). Для проведения расследования в повести «Планета Вода» Фандорин берет себе документы погибшего Пита Булля и выдает себя за него. В романах «Азазель» и «Турецкий гамбит» действует герой Зуров, который, неверно расслышав имя Эраста Петровича, постоянно называет его «Эразмом» (намек на Эразма Роттердамского, чье имя также было псевдонимом: настоящее имя ученого — Герхард Герхардс).

Помимо добровольной смены имени, нередки ненамеренные искажения фамилии представителей рода Фандориных: исходное «фон Дорн» преобразуется в «ван Дорн» («Детская книга для мальчиков»),

«Фондорин» («Алтын-толобас»), «фон-Дорин» и «фон-Дорн» («Внеклассное чтение»), «Федорин» («Ф.М.»), Дорин («Шпионский роман»), Дорн («Чайка»), Дронов и Дарновский («Фантастика») и пр. За счет этой вариативности к «новому детективу» примыкают проекты «Приключения магистра», «Жанры» и «Смерть на брудершафт».

Имена меняют и другие персонажи «фандоринского корпуса». Так, японец, друг и помощник Фандорина Масахиро Сибата (Маса) берет себе имя Михаил Эрастович, а также выступает под псевдонимом Газонов, что является переводом его фамилии с японского языка («Весь мир театр»). Возлюбленная Фандорина Ангелина Крашенинникова принимает постриг и берет себе имя Феврония. Мальчик Сенька Скорик, герой «Любовника смерти», становится французским продюсером мсье Симоном. В отношении двух последних персонажей актуализируется мотив узнавания: в романе «Весь мир театр» Фандорин и Маса узнают в «мсье Симоне» своего прежнего приятеля Семена Скорика, а в «Парусе одиноким» Фандорин идентифицирует игуменью Февронию как Ангелину Крашенинникову.

Проект «История российского государства», позиционируемый как самостоятельное произведение, не связанное с «фандоринским корпусом», также реализует сквозной мотив смены имен в качестве циклообразующей связи. Так, в первом произведении цикла, «Огненный перст», византийский лазутчик и шпион, чье истинное имя — Дамианос — представляется воинам то Гадам, то Демьяном. В произведении «Бох и Шельма» из этого же цикла герой Яков Шельма придумывает себе альтернативное имя, опираясь на свое собственное: «Назваться можно Джакопо Шельми — красиво»⁵⁰⁵, а в конце берет фамилию, образованную от прозвища — Шельмов. В книгах «Дорога в Китеж» и «Он уходя спросил...» представлено искажение семейной фамилии: дочь героя «Дороги в Китеж» Адриана Ларцева берет себе фамилию Ларр и под именем Мари Ларр действует в романе «Он уходя спросил».

⁵⁰⁵ Акунин Б. Бох и Шельма. — М.: АСТ, 2022. — С. 159.

Также смена имени на протяжении жизни героя или нескольких поколений одной семьи представлена в проектах «Авторы» — романах, написанных Б. Акуниным⁵⁰⁶ под псевдонимами Анатолий Брусникин и Анна Борисова. В романе Брусникина «Девятный Спас» герои, чьи имена намекают на имена былинных богатырей Дмитрия, Алексея и Илью, в силу перипетий истории несколько раз меняют имена. Так, Алексей, выдавая себя за итальянца, берет имя Ансельмо-Виченцо Амато-ди-Гарда, Дмитрий, скрываясь от властей, меняет свою фамилию Никитин на Микитенко. В романе Анны Борисовой «Vremena goda» также представлено искажение фамилий его героинь: фамилия Каннегисер преобразуется во французскую Каннежисе, также искажается фамилия главной героини — Коробейщикова.

Следует отметить, что ономастические метаморфозы осуществляются не только на уровне персонажей, но и в плане писательских автономинаций. В данном случае игра с читателем с применением ономастического кода выходит на более высокий уровень: искажается не фамилия персонажа и его предков / потомков, но фамилия и имя самого автора. Первоначально появляется псевдоним Б. Акунин⁵⁰⁷: слово «акунин», как объясняется в романе «Алмазная колесница», означает на японском языке благородного злодея, а в сочетании с инициалом Б. является отсылкой к фигуре политика и общественного деятеля М.А. Бакунина. Появление в 2008–2011 гг. романов Анны Борисовой и в 2007–2012 гг. романов Анатолия Брусникина также явилось своего рода ономастической игрой с читателем: инициалы вымышленных авторов представляют собой отсылку к инициалам Б. Акунина⁵⁰⁸ — «Б.А.» и «А.Б.». В романе «Коронация» также присутствует

⁵⁰⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁵⁰⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁵⁰⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

отсылка к имени автора: один из персонажей, дворецкий Фрейби, носит фамилию, представляющую собой фамилию «Акунин», набранную на русском языке при включенной английской раскладке клавиатуры — Freyby.

Соответственно, игра с именами как персонажей, так и самого автора в произведениях Б. Акунина⁵⁰⁹ фигурирует не только в самом тексте, но и в его раме — в частности в имени автора. Мотив отождествления, неоднократно представленный как в «фандориане», так и в «параллельных» проектах, выходит за пределы литературной вселенной и размыкает ее границы: автор вступает в интерактивное взаимодействие с читателями, предлагая им отождествить (или дифференцировать) разных писателей.

Смена имени становится, таким образом, больше, чем мотивом: это вектор текстообразования писательского проекта и формирования литературной репутации автора. В «мире Б. Акунина⁵¹⁰» распространены два сквозных мотива, связанные с ономастикой: кратковременная смена имени под влиянием внешних обстоятельств (Фандорин называет себя Неймлессом / Кузнецовым, скрываясь от властей; то же проделывает Алексей в «Девятном Спасе»; Пелагия называет себя Полиной Лисицыной в интересах расследования; Дамианос представляется Гадам, чтобы не фигурировать на задании под своим настоящим именем и пр.) и мотив искажения родового имени / фамилии в силу его переосмысления в других языках или в новых поколениях (фон Дорн — Фандорин — Дорн; Семен — Симон и пр.). Сам автор идет по «первому пути»: берет себе «временные» имена (Акунин, Борисова, Брусникин), тем самым имплицитно указывая на позиционирование своих произведений как некой «миссии», необходимости. Обратим внимание на тот факт, что практически все персонажи текстов идут на кратковременную смену имени под влиянием внешних обстоятельств:

⁵⁰⁹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁵¹⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

расследование оказывается важнее неурядиц с властями или монашеского обета. Следуя этой системе координат, автор позиционирует свои романы как некую миссию, объективную необходимость, которой он как бы покоряется, берет ее на себя как своеобразную обязанность.

«Мне давно хотелось начать писать беллетристику как-то по-другому. Вообразить, что я — это не я, а какой-то немного другой или даже совсем другой автор. Но маска “Борис Акунин”⁵¹¹ приросла ко мне слишком плотно. Увидев на обложке эту фамилию, читатель уже ждал рифмы “розы” — то есть чего-нибудь детективного, в меру познавательного, неизменно игрового. А если я пробовал свернуть немного в сторону и поменять правила игры, читатель возмущался и начинал говорить, что я его обманул: обещал развлекать и гладить, а вместо этого расстроил и ущипнул... Поэтому я решил, что если хочу писать совсем не по-акунински, то и назовусь другим именем... Так возник проект “Авторы” — два виртуальных писателя, не вписывающихся в границы акунинского мира. Издательства по контракту обязывались хранить имя истинного автора в тайне»⁵¹², — так пишет о своем проекте «Авторы» Б. Акунин (Григорий Чхартишвили)⁵¹³.

В 2007 г. на прилавке появился роман Анатолия Брусникина «Девятный спас». Автор не был известен аудитории, но привлек множество читателей. Это исторический роман с двойным сюжетом, который смог увлечь как и простого потребителя, так и профессионального филолога. Год спустя литературные магазины распродают роман «Там...» Анны Борисовой. Легкая беллетристическая литература, не лишенная, однако, «двойного дна».

⁵¹¹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁵¹² Борис Акунин: Анатолий Брусникин и Анна Борисова — это я [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.kp.ru/daily/25820.3/2797667/>

⁵¹³ Нижеследующий материал до 266 с. вошел в состав статьи: Борунов А.Б., Кузнецова А.П. Мистификационный имидж Бориса Акунина в проекте «авторы»: проблема композиционной и стилистической целостности // Материалы международной научно-практической онлайн-конференции «Цифровизация в эпоху развития современного общества»; ИМПЭ им. А.С. Грибоедова; ООО «Издательство «Юрист». — 2020. — С. 171–177.

Романы Брусникина и Борисовой выходили параллельно — чередовались каждый год. А в 2012 г. в своем блоге в «Живом журнале» Б. Акунин⁵¹⁴ сделал официальное признание, что является автором обоих романов.

Новая писательница с необычной манерой повествования и необычным сюжетом привлекла внимание не только аудитории, но и представителей писательского сообщества. Одним из рецензентов романа выступила Людмила Улицкая. Вот что она пишет о романе Анны Борисовой «Креативщик»: «Интригующая книга: от этого нового автора можно ожидать прекрасного продолжения. Чего и желаю от всей души»⁵¹⁵. Тот же роман привлек и внимание иностранных авторов. Такой отзыв оставил о книге Я.Л. Вишневский: «Интереснейшая вещь! Маленький роман, написанный простым, доступным каждому, “бульварным” слогом, восхищает филигранностью сюжетной конструкции и, увлекая с первых строк, приглашает читателя серьезно поразмышлять над вопросами бытия. Финальный перевертыш, когда мелкий бес искушает христианина-неофита, сделан автором так блестяще, что на обложке книги хочется написать: Осторожно! Искушение для нетвердых!»⁵¹⁶.

Мнения потребителей, не имеющих специального образования и никак не связанных с литературой, разделились. Однако одно ясно совершенно точно: книга вызвала общественный резонанс. Отсюда следует, что внедрение второго автора проекта произошло успешно. Отсюда следует вопрос: был ли проект маркетинговым ходом или желанием автора проявить свои творческие способности? В случае с Брусникиным многие представители читательской аудитории стали догадываться, что в романах присутствует «след» Григория Чхартишвили, но Анна Борисова многих

⁵¹⁴ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁵¹⁵ Рецензии и отзывы на книгу «Креативщик» Анны Борисовой [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.labyrinth.ru/reviews/goods/188091/>

⁵¹⁶ Там же.

сбила с толку. Хотя бульварной литературой ее произведения назвать сложно, стиль у нее более легкий, беллетристический.

Как сказал сам Б. Акунин⁵¹⁷, в первую очередь ему хотелось попробовать себя в новых жанрах, но этого не позволяла ему аудитория. Однако определенные интересы, не связанные с творчеством, он все же преследовал. Писатель называет это «издательско-книготорговым экспериментом»⁵¹⁸: как существовать на рынке никому не известному, но перспективному писателю, на которого возложило большие надежды издательство? «Рекламная кампания была дорожкой и агрессивной. Она привела в раздражение литературных критиков, но дело ведь затевалось не для них. По магазинам был разложен миллион брошюр с первой главой романа — это как в супермаркете дают попробовать новый сорт сыра. Люди читали образчик — и покупали мой (то есть брусникинский) «Девятный спас». Стартовый тираж в 250 тыс. (невероятно нахальный для нового имени) ушел за пару месяцев, полностью окупив затраты на рекламу. Все дальнейшие допечатки пошли в чистый плюс. Сейчас суммарный тираж «Спаса», кажется, составляет тысяч семьсот»⁵¹⁹. Нельзя со стопроцентной уверенностью сказать, что писатель решил исключительно заработать на новом проекте. Это стоило автору больших материальных вложений, которые могли не окупиться. Более того, имидж писателя мог стать негативным: читатели разочаровались бы не только в новом авторе, но и в хорошо известном. Это могло бы стоить Акунину-Чхартишвили⁵²⁰ литературной карьеры. Однако проект имел успех, и нового автора, то есть

⁵¹⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁵¹⁸ Борис Акунин: Анатолий Брусникин и Анна Борисова — это я [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.kp.ru/daily/25820.3/2797667/>

⁵¹⁹ Там же.

⁵²⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

Анну Борисову, писатель вводил, не преследуя никаких сугубо маркетинговых интересов.

С точки зрения авторского стиля и тематики произведений все три автора, если можно их так назвать, совершенно разные. Анатолий Брусникин пишет большие исторические романы. Анна Борисова привлекает читателя литературной игрой, трикстерными героями, экспериментальными квазифилософскими сюжетами. Борис Акунин⁵²¹ же полюбился публике как автор детективных романов. Так что можно смело заявить, что изначальный замысел писателя удался. Но и с маркетинговой точки зрения писатель не проиграл: книги, написанные под выдуманными именами, принесли ему дополнительную известность и благотворно повлияли на имидж писателя.

Прежде чем перейти к имиджу двух мистификационных псевдонимов Б. Акунина⁵²², стоит дать определение имиджа в целом. В переводе с английского имидж — это «образ, изображение». В современном понимании данного термина — это непосредственно или преднамеренно создаваемое визуальное впечатление о личности или социальной структуре⁵²³. В нашем случае визуальный образ имеют оба автора. Фотографии и Анатолия Брусникина, и Анны Борисовой были напечатаны на обложках изданных под их именами книг. Изображение размещалось на обратной стороне вместе с рецензиями и информацией об авторе. Хотя обоих людей никогда не существовало, портреты сделаны довольно правдоподобно. Брусникин — мужчина средних лет, в очках, с седыми волосами и бородой. Его образ подчеркивал стилистику и тематику написанных им романов: Анатолий Брусникин создавал впечатление ученого-историка или филолога. На самом

⁵²¹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁵²² Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁵²³ Шепель В.М. Имиджелогия. — М.: Народное образование, 2002.

же деле этот образ — результат слияния внешности Чхартишвили⁵²⁴ и художника-француза, который и делал изображение. Анна Борисова, в свою очередь, — это женщина средних лет, в очках, с рыжими волосами: внешность довольно заурядная и не бросается в глаза читателю. Скорее всего, фотография не использовалась для привлечения особого внимания потребителя, равно как и портрет ее коллеги Брусникина. Внешность Анны Борисовой тоже синтез изображения двух разных людей — самого Чхартишвили⁵²⁵ и его жены.

Если говорить о приемах создания имиджа, в проекте «Авторы» имеет место прием позиционирования, то есть помещения объекта в благоприятную для него среду. И Анатолий Брусникин, и Анна Борисова — подающие надежды новые авторы. Поэтому их благоприятная среда: книжные магазины и сознание целевой аудитории. Также присутствует прием манипулирования — перенесение внимания аудитории с одного объекта на другой. Сам Б. Акунин⁵²⁶ сказал, что Анатолий Брусникин очень активно рекламировался, поэтому к его произведениям было привлечено столько внимания. Можно также назвать прием архаизации, который предполагает ориентацию на заниженный уровень толпы, на более примитивные ее реакции. Анна Борисова, например, задумывалась как автор беллетристики, то есть легкой литературы.

Главный вопрос, который напрашивается у многих после выяснения обстоятельств этой «мистификации», таков: была ли возможность сразу определить, что автором этих произведений является рассматриваемый нами писатель? Сам писатель испытывает особый интерес к разного рода загадкам.

⁵²⁴ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁵²⁵ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁵²⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

В его романах часто бывают шарады для читателя: странное название планеты Вуфер («Сказки для идиотов») на самом деле не странное, если набрать его на компьютере в другой раскладке (death) и т. д. Скорее всего, организовав проект «Авторы», писатель снова хотел поиграть с читателем. Семантическая игра обнаруживается уже на уровне псевдонимов: псевдоним Григория Чхартишвили «Борис Акунин»⁵²⁷ можно сокращенно записать как «Б.А.». А оба инициала имени и фамилии псевдоавторов в рамках проекта пишутся как «А.Б.». Возможно, это был один из ключей к разгадке мистификаций под названиями «Анатолий Брусникин» и «Анна Борисова».

Еще один ключ — композиционно-стилистический. При анализе художественных текстов писателя, написанных под разными именами, мы наблюдаем одинаковые принципы членения текста на композиционном уровне на фрагменты, обладающие смысловой и полиграфической законченностью, что ведет к делению художественного текста на такие значимые элементы, как часть, глава и т.п. Данный тип членения, применяемый при изучении композиционной структуры текста, позволяет выделить тождественные стилистические элементы и общие стилистические функции, а именно указывает на желание автора показать тождественную обработку разнофактурного материала, что наводит на мысль о единстве авторской личности.

Объемно-прагматическое членение текста позволяет выделить следующие общие стилистические особенности произведений: 1) названия частей представляют собой номинативные предложения одинакового состава; 2) номинативные предложения, образующие названия частей, имеют параллельную синтаксическую организацию. Объемно-прагматическое членение позволяет выделить однородно организованные структурные части

⁵²⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

произведений Б. Акунина⁵²⁸, написанных «под маской» А. Брусникина и А. Борисовой. В каждом из их романов мы вычленим (как и в акунинских романах): 1) некий динамический движущий фактор; 2) прием неожиданности нарративного развертывания на протяжении всего повествования; 3) гомогенные компоненты предметной изобразительности с повторяющимися вещными или природными деталями. Отметим, что именно сюжетно-композиционная организация этих произведений держит читателя в напряжении, так как содержание произведения открывается ему на протяжении всего текста, вплоть до финала, так что читаемое воспринимается как своего рода цепь неожиданностей.

Таким образом, при анализе художественной прозы писателя мы выявляем гомологию сюжетных линий и единство стилистических приемов в воплощении содержания его романов, изданных под разными именами. И эта сюжетно-композиционная и стилистическая гомология связывает означенные книги в единую серию. Заметим, что тот же подход, направленный на выявление общих композиционных и лингвостилистических элементов, объединяющих разные произведения одного автора в мегацикл, можно использовать при анализе и других гипертекстовых проектов писателя, например, его «фандоринского корпуса»⁵²⁹.

Писателем задействована также ономастическая игра в отображении реальных исторических лиц и их взаимодействием с прототипами. Автор комментирует отображение исторических лиц в его текстах термином «безотходное производство», имея в виду, что одно и то же историческое лицо может выступать источником нескольких персонажей. В частности, героиня первого романа об ЭрASTE Фандорине «Азазель» — баронесса

⁵²⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁵²⁹ Нижеследующий материал до кнца параграфа вошел в состав статьи: Борунов А.Б. Герой и прототип как *tertium comparationis* в сверхцикле текстов Б. Акунина // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы XII Международной научно-практической конференции. Москва — Пенза, 2022. С. 10–14.

Эстер — в понимании автора связана с игуменьей Митрофанией: «У моей баронессы Эстер есть вполне реальный прототип, ныне совершенно забытый, а в свое время оказавшийся в центре ужасного всероссийского скандала.

Игуменья Митрофания (имя, которое мне потом пригодилось для серии про монашку Пелагию) прожила удивительную жизнь»⁵³⁰. Имеется в виду, что духовный отец Пелагии, героини трех романов из серии «Провинциальный детектив» («Пелагия и белый бульдог», «Пелагия и черный монах», «Пелагия и красный петух»), носит имя Митрофаний. Об игуменье Митрофании далее упоминается в контексте романа «Пелагия и черный монах», в котором рассказано об организации жизни монастыря как «градообразующего предприятия»: «Она захотела превратить свой монастырь в огромное идеальное хозяйство, подобие земного рая, где духовность идет рука об руку с деловитостью и экономическим успехом (утащено автором в роман «Пелагия и черный монах»)»⁵³¹.

По нашей гипотезе, игуменья Митрофания не просто послужила прототипом леди Эстер из «Азазеля» и вдохновила автора на некоторые детали «пелагиевского» цикла. В романах «Провинциального детектива» присутствует еще один персонаж, непосредственно связанный с фигурой игуменьи Митрофании и подробностями ее биографии. Это — сама главная героиня, монахиня Пелагия. О биографии Пелагии до пострига известно немного: она благородного происхождения, из высшего света, ушла в монастырь после личной трагедии, о которой в текстах не упоминается. Наиболее подробно ее биография излагается в «Черном монахе» устами старца Израиля: «Выросла ты в деревне, в каком-нибудь среднерусском поместье, но потом жила в столицах и была вхожа в высокое общество. Более всего хочешь единственно только жизнью духовной жить, но тяжело тебе это, потому что ты молода и силы в тебе много. <...> А несколько времени

⁵³⁰ Акунин Б. Спеша делать добро [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://philanthropy.ru/blogs/2014/11/17/18822/>

⁵³¹ Там же.

назад, тому лет пять или шесть, была у тебя большущая беда, огромное горе, после которого ты и надумала из мира уйти. Посмотри-ка мне в глаза. Да, вот так... Вижу, вижу, что за горе. Сказать?»⁵³².

Игуменья Митрофания в миру носила имя Прасковья — не тождественное имени Пелагия, но схожее с ним. Так, в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина упоминается, что мать Татьяны «звала Полиною Прасковью»⁵³³. Имя Полина берет себе и монахиня Пелагия, выдавая себя за светскую женщину, Полину Андреевну Лисицыну. Биография игуменьи Митрофании также коррелирует с биографией Пелагии: она родилась в знатной семье, была вхожа в высший свет, но затем приняла решение уйти в монастырь: «Когда-то она была баронессой, которую звали Прасковья Розен. Ее отец был военным, на хорошем счету у императора. После его кончины девочка осталась сиротой. Однако, император распорядился о ее образовании. Девочка была интеллектуально развита, умна и начитанна»⁵³⁴. Прасковья фон Розен была фрейлиной и могла вести блестящую светскую жизнь, но выбрала монашество.

Бурный темперамент и организаторские способности Митрофании позволили ей развернуть обширную деятельность по благоустройству обители и организации работы сестер милосердия. В то же время она пользовалась не совсем честными средствами, привлекая подложные векселя для обеспечения своих проектов. Акунинская Пелагия также действует не по букве закона и тем более не по монашескому уставу: на протяжении трех романов она выдает себя за ту, кем на самом деле не является, покушается на убийство, идет наперекор благословию своего духовного отца и т.д. В последнем романе цикла, «Пелагия и красный петух», она отправляется в паломничество в Иерусалим и там пропадает. Последнее же, что известно об игуменье Митрофании, — это также информация об ее паломничестве в

⁵³² Акунин Б. Пелагия и черный монах. — М.: АСТ, 2013. — С. 385.

⁵³³ Пушкин А.С. Евгений Онегин. — М.: Public Domain, 2020. — С. 103.

⁵³⁴ Мошеница Игуменья Митрофания. От службы в церкви до скамьи подсудимых [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://oglavnom.su/2020/02/04/>

Иерусалим: «...по заступничеству императрицы игуменья была отправлена в один из монастырей на юг России, смогла съездить в двухлетнее паломничество в Иерусалим и умерла в почтенном возрасте в доме сестры в Москве»⁵³⁵.

Таким образом, Б. Акунин⁵³⁶ использует принцип ономастического намека и игры с читателем. Имя Митрофания — достаточно нетривиальное и редко встречающееся — отсылает к реальному историческому лицу, отличительными чертами которого были организаторские способности и твердый характер. Эти черты присущи одному из героев цикла «Провинциальный детектив», названному Митрофанием, в то время как другой персонаж, монахиня Пелагия (по декларированному автором принципу «безотходного производства») наследует биографию этого лица и основные вехи ее жизни до пострига.

С помощью указанной игры также выстраивается связь между «Провинциальным детективом» и «Новым детективом» — сериями романов о Пелагии и об Эрасте Фандорине соответственно. Эксплицитно эта связь обозначена только в повести «Парус одинокий» из фандоринского цикла: героиня повести, игуменья Феврония (в миру бывшая возлюбленная Фандорина Ангелина Крашенинникова), держит у себя в келье фотографии Митрофания и Пелагии⁵³⁷. Связь двух циклов через обращение к резонансному судебному делу XIX в. позволяет говорить о метацикле, сверхцикле произведений, в который, наряду с романами, повестями, рассказами и пьесами об Эрасте Фандорине, включены также романы о

⁵³⁵ Минушкина Е. «Волки и овцы»: сюжет из жизни [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://diletant.media/articles/45170470/>

⁵³⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁵³⁷ Акунин Б. Планета Вода. — М.: Захаров, 2019. — С. 198.

Пелагии как параллельно развивающиеся и симультанные по времени события внутри художественного универсума Б. Акунина⁵³⁸.

Произведения об Эрасте Фандорине посвящены «памяти XIX в., когда литература была великой, вера в прогресс безграничной, а преступления совершались и раскрывались с изяществом и вкусом». Эта фраза украшает обложку каждого издания романов и рассказов о Фандорине. Действие произведений о сыщике с незаурядными интеллектуальными способностями погружено в реалии второй половины XIX – начала XX в., и в повествовании встречаются реальные исторические лица, о чем уже шла речь выше. Некоторые из них выведены под вымышленными именами, в ряде случаев намекающими на реальное имя данного человека. Так, А. Лукин в статье «Кто скрывается за героями Бориса Акунина⁵³⁹: монахиня-мошенница, загадочно умерший генерал и легендарный аферист. Разбираемся с прототипами персонажей в романах про Эраста Фандорина» рассматривает образ генерала Соболева («Турецкий гамбит», «Смерть Ахиллеса») как отсылку к генералу М.Д. Скобелеву, а образ Мити Саввина («Пиковый валет») — как отсылку к корнету Николаю Савину, знаменитому аферисту и мошеннику и пр.⁵⁴⁰

Одним из реальных исторических лиц, выведенных на страницах «фандоринского корпуса», является Ф.Н. Плевако. В «Пиковом валете» в сцене суда Плевако одобряет действия главного героя — Момуса, выступающего в качестве адвоката: «Анисий хотел было подойти к

⁵³⁸ Нижеследующий материал вплоть до конца параграфа 4.3 вошел в состав статьи: Борунов А.Б. К проблеме корреляции «вселенной Фандорина» с реальной действительностью: исторические прототипы и их архетипическая трансформация // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы XI Международной научно-практической конференции. Москва — Пенза, 2021. — С. 10–14.

⁵³⁹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁵⁴⁰ Лукин А. Кто скрывается за героями Бориса Акунина: монахиня-мошенница, загадочно умерший генерал и легендарный аферист. Разбираемся с прототипами персонажей в романах про Эраста Фандорина [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://journal.bookmate.com/geroi-akunina/>

Мимочке, но вперед вылез давешний сосед, заинтересованный комментатор судебного процесса.

— Далеко пойдете, коллега, — сказал он носатому мимочкину спасителю, покровительственно похлопал его по плечу и зашагал прочь, увесисто постукивая тростью.

— Кто это был? — спросил Анисий у служителя.

— Как же-с, — ответил тот с безмерным почтением. — Сам Федор Никифорыч, господин Плевако»⁵⁴¹.

Образ Плевако возникает в данном контексте как своеобразное доказательство качества выступления Момуса. В то же время выступление лжеадвоката не отличается красноречием: фактически он манипулирует и прокурором, и судьей, в разных контекстах указывая им, что он знаком с их недобросовестностью и совершенными ими правонарушениями. Аргументации, ярких метафор, воздействия на эмоции аудитории — отличительных черт манеры выступления Плевако — в выступлении псевдоадвоката нет, поэтому одобрение реального Плевако он вряд ли заслужил бы.

Другая отсылка к биографии Ф.Н. Плевако присутствует в «Статском советнике», когда упоминается о присяжном поверенном, в квартире которого проживают революционеры-подпольщики: «На квартире у присяжного поверенного, который вел сейчас в Варшаве громкое дело о гусаре, застрелившем от несчастной любви ветреную актрису, собралась большая компания: одиннадцать мужчин и одна женщина»⁵⁴². Речь идет о деле Александра Бартенева: «7–10 февраля 1892 года на заседании Варшавского окружного суда рассматривалось дело по обвинению корнета лейб-гвардии Гродненского гусарского полка Александра Бартенева в умышленном убийстве артистки Варшавского драматического театра Марии Висновской. Председателем суда был Александр Чернявский,

⁵⁴¹ Акунин Б. Особые поручения. — М.: Захаров, 1999. — С. 189.

⁵⁴² Акунин Б. Статский советник. — М.: Захаров, 2018. — С. 102.

обвинителем — товарищ прокурора барон Эмилий Раден. Защищал Бартенева присяжный поверенный Федор Плевако — один из известнейших адвокатов своего времени»⁵⁴³. Дело Бартенева было резонансным, и речь Плевако формально не увенчалась успехом: он настаивал на переквалификации деяния в непредумышленное убийство, но присяжные признали Бартенева виновным в преднамеренном убийстве. Впоследствии Бартенева был оправдан и наказан разжалованием указом императора.

У присяжного поверенного в тексте «Статского советника» есть сын, сочувствующий «боевой группе», Арсений Зимин. Его отец также носит фамилию Зимин, что упоминается в тексте: «Это квартира известного адвоката Зимина на Мясницкой. Поскольку Зимин сейчас находится на процессе в Варшаве — об этом пишут все газеты — я послал своих агентов осторожно поинтересоваться, что за стеснительный господин не захотел говорить с Сергеем Витальевичем»⁵⁴⁴. Присяжный поверенный Зимин — явное alter ego Ф.Н. Плевако, так как присутствует очевидная отсылка к узнаваемым деталям его биографии — участию в процессе в Варшаве. Представляется, что «удваивание» образа Плевако в «фандоринском корпусе» не случайно, а связано с определенными особенностями биографии великого юриста. Плевако был отцом двух сыновей с одинаковым именем — Сергей Федорович Плевако: «Примечательно, что сын Плевако от первого брака и один из сыновей от второго впоследствии стали известными адвокатами и работали в Москве. Еще более примечательно то, что их обоих звали Сергеем»⁵⁴⁵. Это, по свидетельству очевидцев, приводило к путанице. Необычная страница биографии — наличие двух детей с одинаковыми именами, и при этом оба унаследовали занятие отца, — как представляется, обыгрывается в «удваивании» образа самого Плевако в «фандоринском

⁵⁴³ Потапчук И.В. Русские судебные ораторы в известных уголовных процессах XIX века. — Тула: Автограф, 1997. — С. 466.

⁵⁴⁴ Акунин Б. Статский советник. — М.: Захаров, 2018. — С. 288.

⁵⁴⁵ Зеленко-Жданова О. Московский златоуст. Федор Никифорович Плевако [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://topwar.ru/72300-moskovskiy-zlatoust-fedor-nikiforovich-plevako.html>

корпусе». Отметим, что другие исторические лица, ставшие прототипами эпизодических персонажей романов и рассказов о Фандорине, не подвергаются такому «удвоению», за исключением потенциального прототипа самого сыщика. А. Лукин утверждает, что прототипом Фандорина является известный предприниматель Владимир Карлович фон Мекк, который «поделится» своей биографией частично с самим Фандориным, частично — с персонажем рассказа «Из жизни щепок», наследником железнодорожной империи Сергеем Леонардовичем фон Маком. С Фандориным фон Мекка роднит происхождение от обрусевших немцев, имевших фамилию с элементом «фон», и внешность, запечатленная на портрете: «С легкой руки Акунина⁵⁴⁶ в той же повести Эраст Петрович сталкивается и с фон Мекком собственной персоной. Читателям он предстает под именем Сергея Леонардовича фон Мака. Описывая его внешность, Фандорин по факту описывает себя. Ну или себя таким, каким его видит автор. Такое вот наблюдение за наблюдающим и двойная постмодернистская игра Бориса Акунина»⁵⁴⁷.

Отметим, что у самого Фандорина, как и у Плевако, два сына, причем ни с одним из них он не выстраивает отцовско-сыновних отношений. Сын от Мидори, героини «Алмазной колесницы», знает, что Фандорин — его отец, но самому Фандорину это остается неизвестным, а сын от Моны Турусовой, Александр Фандорин, которому суждено продолжить династию и стать предком современных Фандориных, действующих в книгах серии «Приключения магистра» и «Детская книга», рождается уже после смерти отца, что описано в романе «Не прощаюсь».

⁵⁴⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁵⁴⁷ Лукин А. Кто скрывается за героями Бориса Акунина: монахиня-мошенница, загадочно умерший генерал и легендарный аферист. Разбираемся с прототипами персонажей в романах про Эраста Фандорина [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://journal.bookmate.com/geroi-akunina/>

Таким образом, «удваивание» литературного героя и сложные взаимоотношения героя и прототипа становятся важной циклообразующей связью «фандоринского корпуса».

Выводы по главе 4

Сложная и разветвленная структура макроцикла Б. Акунина⁵⁴⁸ скрепляется в единое целое за счет сквозных персонажей, мотивов и лингвистических характеристик. Выделенные циклообразующие связи проходят «красной нитью» сквозь многочисленные произведения «вселенной Фандорина», подчеркивая единство практически всего корпуса произведений писателя.

Наиболее масштабной, стратегической чертой всего сверхтекста представляется практика игры с читателем через активное участие последнего в создании и прочтении текста и использование межтекстового диалога. Для «пассивного» потребителя автор предлагает «игру в узнавание», внедряя в тексты своих произведений персонажей, реплики, мотивы и элементы заголовочного комплекса, связанные с русской и мировой литературой. Многие из этих отсылок «спрятаны», зашифрованы, что делает поиск читателя еще более интересным. Для активного потребителя текстов автор периодически предлагает игру с размыканием пределов текста: поиск каких-либо предметов, диалог посредством интернета либо средств массовой информации, интерактив на базе социальных сетей и т.д. При этом для участия в подобной игре также необходимо выявить элементы межтекстовых отсылок в авторском тексте.

К стратегемам текстов также относится принцип таксономической каталогизации, пронизывающий сверхтекст на всех уровнях его создания: от

⁵⁴⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

частных мотивов расследования детективных загадок до построения всего макроцикла в целом. Классификации являются открытыми и располагающими к дополнению и расширению, что дает возможность практически неограниченно наращивать сверхтекст.

ГЛАВА 5.

ЛИНГВОСЕМИОТИКА ФАНДОРИНСКОГО СВЕРХТЕКСТА

5.1. Искаженная речь персонажей как элемент их речевого портрета⁵⁴⁹

Повторяющимся мотивом в «фандоринском корпусе» является использование неправильной речи: в нескольких произведениях фигурируют герои, изъясняющиеся на искаженном русском языке. При этом принцип искажения правил русского языка отличается у разных героев и играет роль своего рода «ключа» к пониманию сущности персонажа и его взаимоотношений с центральным героем цикла — Фандориным.

Изображая искаженную речь, автор может отталкиваться от закономерностей различных языковых уровней⁵⁵⁰: персонаж может говорить неправильно фонетически, грамматически или лексически. Если рассматривать используемые писателем принципы искажения речи персонажей в категориях, введенных Ф. де Соссюром⁵⁵¹, то речь Масахиросибаты и Семена Скорика изменена за счет средств внешней лингвистики, а речь Кара-Гасыма — за счет внутренней. В терминологии датского структурализма — глоссематики — именно грамматическая форма и грамматическая субстанция являются предметом изучения лингвистики, а лексика и фонетика находятся за ее пределами⁵⁵². Используя терминологический аппарат структурализма, можно утверждать, что герой Кара-Гасым говорит не на русском языке (хотя носители русского языка его понимают), а герои Масахиросибата и Семен Скорик говорят на русском

⁵⁴⁹ Нижеследующий материал до с. 288 вошел в состав статьи: Борунов А.Б. Художественные функции искаженной речи в «фандоринском корпусе» Б. Акунина // Научный диалог. — 2020. — № 10. — С. 243–254.

⁵⁵⁰ Основные положения Московской фонологической школы // Реформатский А.А. Из истории отечественной фонологии. — М.: Наука, 1970. — С. 114.

⁵⁵¹ Соссюр Ф. де Курс общей лингвистики / Пер. с франц. А. Сухотина. — Екатеринбург: Издательство Уральского государственного университета, 1999. — С. 69.

⁵⁵² Ельмслев Л. Прологомены к теории языка / Пер. с англ. Ю.К. Лекомцева. — М.: Комкнига, 2006. — С. 35.

языке (хотя для носителя русского языка их речь выглядит непривычно и может быть непонятна). Это находит параллель и в сюжете произведений: Масахиро и Семен — положительные персонажи, помощники Фандорина, а Кара-Гасым — лжепомощник, предатель, которого Фандорин не смог распознать.

С этой точки зрения интересным представляется также анализ речи еще одного персонажа, фигурирующего в романе «Коронация»: опасного и изворотливого преступника доктора Линда, чья истинная сущность долго остается неясной даже для проницательного Фандорина. Линд так хорошо замаскирован, что лишь его случайная оговорка выдает его. Однако своеобразная манера искажать русский язык с использованием средств всех языковых уровней вынуждает читателя обратить внимание на этого персонажа практически с самого начала текста.

Распространенным приемом детективного жанра является наличие у центрального героя — сыщика — ассистента, который не обладает таким же острым аналитическим умом, как главный герой, и тем самым подчеркивает его уникальные способности. Такую функцию, как уже говорилось выше, реализует, например, доктор Ватсон при Шерлоке Холмсе или капитан Гастингс при Эркюле Пуаро. Эраст Фандорин у писателя также наделен помощником, фигурирующим во всех романах, начиная с четвертого произведения цикла, «Смерти Ахиллеса»: Фандорина сопровождает камердинер-японец Масахиро Сибата, наличие которого играет роль интертекстуальной отсылки к классическим детективам. В «Смерти Ахиллеса», где писатель впервые вводит этого персонажа, Масахиро практически не говорит по-русски и строит фразу не только с фонетическими, но и с грамматическими ошибками: «Гдзе гаспадзин? Убивачи собака!»⁵⁵³, затем постепенно начинает осваивать русский язык, однако у него сохраняется сильный японский акцент, и в большинстве

⁵⁵³ Акунин Б. Смерть Ахиллеса. — М.: Захаров, 2002. — С. 153.

произведений слова Масы два-три раза даются с передачей акцента, а далее указано, что он говорит с Фандориным по-японски (а в тексте его реплики передаются на русском языке), либо фразы просто передаются на русском с периодическим напоминанием об акценте.

Хронологически после «Смерти Ахиллеса» следующее появление Масы в «фандоринском корпусе» относится к 1883 г. — году, когда происходит действие рассказа «Из жизни щепок», включенного в сборник «Нефритовые четки». Там Маса говорит с Фандориным по-японски, и только однажды пытается передать, какими словами его называли, на русском языке: «Он ругался, обозвал меня “товари косорырая”, за это, с вашего позволения, я его немножко побью, когда задание будет завершено»⁵⁵⁴. Здесь, как и в других образцах речи Масы, представлено фонетическое искажение, задействующее две наиболее характерные черты японского акцента: произнесение «р» вместо «л» («косорылая» — «косорырая»), и неспособность произнести два согласных звука подряд или конечный согласный — для облегчения произношения возникает добавочная гласная («тварь» — «товари»).

Текст, содержащий наиболее пространные фразы Масы по-русски, — это «Любовник смерти», где повествование идет от лица Сеньки Скорика, впервые столкнувшегося с азиатом, говорящим по-русски, и речь Масы воспроизведена во всех ее особенностях: «Убийство дза дзеньги искрютаетца. Эта семья быра софусем нисяя. Это радз. Сумаседся дзестокость — дазе маренкького марьсика не подзярер. Это два. Есе градза. Вы сами говорири, господзин, съто придзнак мания-карьного убийства — ритуар. Затем градза выкарывачь? Ясно — сумаседсий ритуар. Это три. Маниак убир, тотьно. Как тогда Дзекоратор»⁵⁵⁵.

При избытии фонетических ошибок грамматически речь Масы практически безупречна: он пользуется разнообразными конструкциями,

⁵⁵⁴ Акунин Б. Нефритовые четки. — М.: Захаров, 2007. — С. 56.

⁵⁵⁵ Акунин Б. Любовник Смерти. — М.: Захаров, 2001. — С. 95.

использует пассивный залог («убийство за деньги исключается»), эллипсис («Еще глаза», «Ясно — сумасшедший ритуал»), парцелляцию («Маньяк убил, точно. Как тогда Декоратор»). С момента прибытия в Россию прошло 18 лет (действие «Любовника смерти» относится к 1900 г.), и японец прекрасно владеет русским языком, не допуская ошибок в падежах, согласованиях и пр. При этом фонетическая база русского языка ему по-прежнему дается трудно, что в целом вполне соответствует реальному положению дел: как правило, носителям японского языка действительно сложно избавиться именно от фонетических особенностей своего акцента.

Для читателя этот текст представляет собой своего рода шифр, но с вполне прозрачным «ключом»: «л» — «р», «з» — «дз», «ч», «щ», «ч» — «с». Текст читается не так легко, как написанный на нормальном русском языке, но, при определенном усилии, вполне ясен. Далее в тексте «Любовника смерти» указано, что «Сенька уже научился разбирать его чудной говор»⁵⁵⁶, и с этого момента Маса говорит уже по-русски, и его слова передаются в косвенной речи: «Маса рядом стоит, поучает. Это тебе, говорит, страх мешает»⁵⁵⁷.

Далее почти до конца «фандоринского корпуса» речь Масы представлена краткими фразами-маркерами его акцента, как бы напоминающими о том, что от фонетического искажения русской речи он так и не смог избавиться. В «Черном городе», действие которого происходит в 1914 г., Маса произносит в начале романа: «— Совсем прохо? <...> Не надо носичь в дом сторько зра. Пусчь останется тут»⁵⁵⁸. В «Не прощаюсь», действие которого происходит уже в 1918–1919 г., Маса говорит по-русски без малейшей ошибки, упоминается лишь о «нечистом» произношении «л»: «По-русски он говорил хорошо, только букву “эль” выговаривал не совсем

⁵⁵⁶ Там же. — С. 133.

⁵⁵⁷ Там же. — С. 134.

⁵⁵⁸ Акунин Б. Черный город. — М.: Захаров, 2014. — С. 14.

чисто»⁵⁵⁹. Далее Масахиро говорит уже на русском языке, периодически мысленно вспоминая японские слова, и его речь полностью лишается искажений.

В «Любовнике Смерти» и «Черном городе» фигурирует, наряду с Масой, другой персонаж-ассистент сыщика — Семен Скорик, первоначально — юный бандит, затем — остепенившийся кинопродюсер. Речь Скорика также далека от литературного русского языка, причем в его случае используется смешение лексических единиц. Юный Скорик в «Любовнике смерти» говорит на смеси русского языка с воровским арго, а во взрослом возрасте его речь изобилует французскими словами.

В обоих произведениях, где представлены образцы речи Скорика, Б. Акунин⁵⁶⁰ прибегает к макаронической речи⁵⁶¹: во фразу, построенную грамматически по правилам русского языка, вставлены слова, которые могут быть непонятны читателю (за счет отсутствия у него сведений о воровском арго или о французском языке). Такая «составная» речь отсылает к «Заводному апельсину» Энтони Берджесса, герой которого, как и Сенька, является малолетним бандитом, и описывает события от первого лица. При этом Берджесс вставляет в речь своего героя русские слова, написанные английскими буквами (курсив наш — А.Б.): The *chelloveck* sitting next to me, there being this long big plushy seat that ran round three walls, was well away with his *glazzies* glazed and sort of burbling *slovos* like “Aristotle wishy washy works outing cyclamen get forficulate smartish”. He was in the land all right, well away, in orbit, and I knew what it was like, having tried it like everybody else had done, but at this time I'd got to thinking it was a cowardly sort of a *veshch*, O my brothers. You'd lay there after you'd drunk the old *moloko* and then you got the

⁵⁵⁹ Акунин Б. Не прощайся. Приключения Эраста Фандорина в XX веке. — М.: Захаров, 2018. — С. 9.

⁵⁶⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁵⁶¹ Макароническая поэзия // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. — М.: Просвещение, 1974. — С. 199.

messel that everything all round you was sort of in the past⁵⁶². Отметим, что Берджесс использует не какие-то экзотические, а вполне нейтральные, часто употребляемые русские слова: человек, глаза, слово, вещь, молоко, мысль и пр. В тексте они функционально заменяют соответствующие английские слова: вместо “The man sitting next to me” Берджесс пишет “The *chelloveck* sitting next to me”.

Сенька Скорик Б. Акунина⁵⁶³ строит свои высказывания по тому же принципу: во фразу включаются слова из воровского арго, причем часть из них объясняется во внутренней речи героя, а часть лексем предъявляется читателю «по факту», без предварительного разъяснения. Такие слова, как «слам», «сламщик», «хабар», «черняшка», «кобелиться» и пр. не объясняются, так как в общем их значение понятно из контекста. Часть слов Сеньке не знакомы, так как он, по сюжету романа, недавно перешел с Сухаревки на Хитровку, и, например, такие слова, как «мамзелька» он сам для себя «переводит» более привычным ему «лахудра». По мере освоения Сенькой хороших манер он начинает говорить стилистически правильно, концентрация жаргона в речи уменьшается.

Во второй раз в «фандоринском корпусе» Сенька Скорик фигурирует уже в роли кинопродюсера, организующего съемки фильма, в романе «Черный город». Его речь становится подлинно макаронической — в русские фразы бессистемно вкраплены французские слова, написанные автором русскими буквами: «О, это лишь половина моего прожэ! На прошлой картине я сделал великий декуверт: для успеха фильмы нужно превращать заглавную актрису в этуаль, сияющую на небе»⁵⁶⁴. Речь мсье Симона, как называет этого героя автор в «Черном городе», грамматически построена по правилам русского языка, однако часть русских лексем заменена

⁵⁶² Burgess A. *A Clockwork Orange*. — London: Penguin Books, 2007. — P. 13.

⁵⁶³ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁵⁶⁴ Акунин Б. *Черный город*. — М.: Захаров, 2014. — С. 62.

французскими. Правила французского при этом не соблюдаются: так, слово “decouverte”, «открытие», по-французски женского рода, и следовало бы сказать «я сделал великую декуверт» либо, ориентируясь на родовую принадлежность слова-перевода, «я сделал великое декуверт». Симон же руководствуется аналогией: в русском языке сходные заимствованные слова принадлежат к мужскому роду (ср. мольберт, конверт, концерт), следовательно, и слово «декуверт» он причисляет к мужскому.

Аллюзия к «Заводному апельсину» в «Черном городе» становится более явной не только за счет правил построения речи героя: Семен Скорик, он же мсье Симон, преобразуется, из бандита становится кинопромышленником и представляет собой удачный образец той метаморфозы, которую насильственно хотели осуществить с героем «Заводного апельсина», прививая ему с помощью рефлексов отвращение к дракам и грабежам. Аллюзия к «Заводному апельсину» присутствует также и в другом тексте «фандоринского цикла» — в повести «Декоратор» из книги «Особые поручения», герой которой, как и Алекс у Берджесса, видит в насилии определенную эстетику. Для Алекса эстетизация зла выражается через классическую музыку, для Декоратора-Потрошителя — через визуальную составляющую: его преступления служат цели «открыть» внутреннюю красоту человеческого организма.

В «Черном городе» появляется лжепомощник — бандит Гасым, который первоначально кажется Эрасту Петровичу положительным человеком и на какое-то время заменяет раненого Масахино. Гасым также разговаривает на искаженном русском, однако у него, в отличие от остальных персонажей, искажение — маска, он владеет правильным русским языком, и лишь изображает неграмотность. В его случае принцип искажения — грамматический, он использует собственные правила, изобретенные им, и, фактически, в отличие от Масы и Скорика, разговаривает не на русском языке, а преобразует систему. Так, в отличие от Сеньки и Масы, Гасым пренебрегает падежами: «Я знал, что к собака Месроп

Арташесов много плохие люди гости приедут. Ждал, кто первая назад город поедет без большой охрана. <...> А в нефтяная скважина живой человек кидать никто нельзя. Даже плохая человек нельзя. Кто такой сделал — хуже шайтана»⁵⁶⁵. Особенностью его речи является пренебрежение падежными окончаниями и использование именительного падежа вместо косвенных. Также в речи Гасыма действует изобретенная им самим система правил, которую он охотно разъясняет: «— Слушай, ты по-русски говоришь хорошо, только мужской и женский род все время путаешь. Это что, самое трудное?

— Зачем трудное? Хорошее слово всегда “он”, плохое слово — “она”. Я женщины не уважаю. Вся зло от них»⁵⁶⁶.

Предпринятая Гасымом метаморфоза практически не мешает понимать его и его речь, в отличие от образцов речи Масахино и Симона, не выглядит «ребусом». Тем не менее он вмешивается в фундаментальные закономерности устройства языка, нарушая именно его внутреннюю структуру. В русском языке не два грамматических рода, а три — помимо мужского и женского, присутствует еще и средний род. Кроме того, по своей сути категория рода неизосемична: лишь у малой части слов, обозначающих людей и животных, грамматический род соответствует физиологическому полу (студент — студентка, лев — львица). Подавляющее большинство существительных имеет произвольную категорию рода, никак не связанную с денотатом⁵⁶⁷. Даже среди наименований животных ряд видов традиционно называется только словами мужского либо женского рода: ср. отсутствие наименования в русском языке, например, самца совы или самки филина.

Объясняя разницу между внутренней и внешней лингвистикой, Ф. де Соссюр прибегает к метафоре шахмат: например, для игры в шахматы не так существенно, сделаны ли сами фигуры из дерева или из стекла, также несущественно, например, что шахматы пришли в Европу из Индии.

⁵⁶⁵ Акунин Б. Черный город. — М.: Захаров, 2014. — С. 139.

⁵⁶⁶ Там же. — С. 140.

⁵⁶⁷ Лингвистический энциклопедический словарь / Ред. Н.В. Ярцева. — М.: Энциклопедия, 1990. — С. 377.

Существенным с точки зрения игры является лишь одно: совокупность правил, в соответствии с которыми передвигаются фигуры. Если нарушить эту систему и, например, передвигать коня по прямой, то образовавшаяся игра уже не будет являться шахматами⁵⁶⁸. Кара-Гасым, таким образом, нарушает внутренний строй языка, вводя альтернативные правила, и говорит не на русском языке. Фундаментальное отличие речи Гасыма от речи других персонажей, искажающих русский язык, — Симона и Масахиро — становится своего рода «ключом» к пониманию сути данного персонажа. Фандорин практически до конца текста не может понять, кто именно его предает, не видит, что самую большую опасность для него представляет именно находящийся с ним рядом Гасым. Этого не понимает и Маса, у которого Гасым также вызвал полное доверие. Между тем автор с помощью лингвистических особенностей речи явно выделяет этого персонажа из круга ему подобных и указывает на его отличие.

В конце «Черного города» Кара-Гасым сбрасывает маску — и становится ясно, что именно неграмотная речь была его лучшей маскировкой, отведшей от него подозрения: «“Как чисто он говорит по-русски!” Вот что поразило Эраста Петровича больше всего»⁵⁶⁹. Из краткой речи Гасыма, сказанной уже на правильном русском языке, явствует, что и в жизни он руководствуется своими правилами — как в обращении с русским языком. Проницательный Фандорин не смог распознать в нем предателя, так как пытался расшифровать его действия в одной семиотической системе — а он действовал в другой, альтернативной, изобретенной им самим.

«Черный город» был опубликован в 2012 г., после него вышел сборник «Планета вода» (2015), однако действие включенных в него повестей («Планета вода», «Парус одинокий» и «Куда ж нам плыть?») относится к более раннему периоду жизни Фандорина, до 1914 г. До появления книги

⁵⁶⁸ Соссюр Ф. де Курс общей лингвистики / Пер. с франц. А. Сухотина. Екатеринбург: Издательство Уральского государственного университета, 1999. — С. 116.

⁵⁶⁹ Акунин Б. Черный город. — М.: Захаров, 2014. — С. 407.

«Не прощаюсь» (2018), в которой рассказывается о дальнейшей судьбе Фандорина после ранения в голову, читатели полагали, что Фандорин погиб от руки Кара-Гасыма. Впоследствии стало ясно, что Фандорин выжил, однако именно из-за Гасыма не состоялось расследование причин смерти эрцгерцога Фердинанда, что, в свою очередь, спровоцировало начало мировой войны и революции в России. В России среди прочего сменилась вся семиотическая система — появились новые слова, новые правила жизни в обществе и пр. (это в первую очередь поражает пришедшего в себя в 1918 г. Фандорина, который не понимает вывесок, не может разобраться в закономерностях и правилах новой жизни). И спровоцировал это во «вселенной Фандорина» человек, который ввел свои правила в устоявшуюся семиотическую систему русского языка — Кара-Гасым.

Наиболее же интересным вариантом использования искаженной речи является комплексное искажение: в романе «Коронация» преступник доктор Линд, маскирующийся под гувернантку Эмилию Деклик, говорит с искажением во всех областях: речь имеет и фонетические, и морфологические, и лексические дефекты: «Господин Зьюкин, можно я буду пехевести часы на полминута? (Ей никак не давалось русское «р» — получалось нечто вроде малороссийского «х»). Больше чем полминута я все хавно никогда не опаздывала»⁵⁷⁰. Превращение русского «р» в «х», якобы воспроизводящее французский акцент, в реальности же, наоборот, представляет собой вариант акцента русских людей, говорящих на французском: французская [r] увулярного образования, и физиологически к ней ближе всего русская заднеязычная [x]⁵⁷¹, поэтому русские люди, изучающие французский, могут на месте французского [r] произносить [x]. Доктор Линд — Эмилия Деклик — зеркально копирует акцент тех, кто ее окружает: русских людей, говорящих по-французски.

⁵⁷⁰ Акунин Б. Коронация, или последний из романов. — М.: Захаров, 2006. — С. 38.

⁵⁷¹ Зиндер Л.Р. Общая фонетика. — М.: Высшая школа, 1979. — С. 16.

В речи Линда-Деклик присутствуют различные морфологические ошибки, в частности, упоминавшееся выше вольное обращение с падежами («перевести часы на полминута»). Однако она владеет русским языком значительно лучше, чем хочет показать, что доказывается следующими примерами: «Я оставила его в ... La gloriette. Говохилка? Хазговохка?»⁵⁷². Мадемуазель Деклик образует слова по аналогии («говорилка, разговорка» вместо «беседка»), к чему может быть способен только человек с чрезвычайно развитым словарным запасом и навыком продуктивного словообразования на русском языке. Она часто вставляет в речь французские слова, как Сенька Скорик, прибегая к макаронической речи («...какой еще surprise вы пхидумали»⁵⁷³), однако при этом способна сформулировать каламбур на неродном для нее языке: «Ах, мсье Зьюкин, я видела в Вена ее жених пхинц Олаф. ... Олаф цахя небесного, да?»⁵⁷⁴. Как и в случае с Кара-Гасымом, псевдонезнание языка становится маской: человек маскирует свои истинные познания фонетическим акцентом, лексическими и грамматическими ошибками — отсутствием косвенных падежей, неверной сочетаемостью («положили в стеклянный колпак»): «Он кхасивый мужчина, а она в такой возхаст. Это ничего. Пускай Ксения немножко знает любовь, пока ее не положили в стеклянный колпак»⁵⁷⁵.

Эта антитеза внешней оболочки и внутреннего содержания постоянно подчеркивается и в описании мадемуазель Деклик: при внешней благопристойности рассказчик «Коронации», Афанасий Зюкин, отмечает сверкающие в ее глазах огоньки. Линд-Деклик как бы объединяет в себе все используемые в «фандоринском корпусе» варианты искажения речи, что, в принципе, соответствует ее статусу гения преступного мира, сверхпреступника, за которым Фандорин охотится много лет. Доктор Линд является своего рода аналогом профессора Мориарти, многолетнего

⁵⁷² Акунин Б. Коронация, или последний из романов. — М.: Захаров, 2006. — С. 49.

⁵⁷³ Там же. — С. 295.

⁵⁷⁴ Там же. — С. 124.

⁵⁷⁵ Там же. — С. 124.

противника Шерлока Холмса, даже их наименования симметричны («доктор» — «профессор»). Описывая его деяния, Фандорин подчеркивает, что до последнего момента не знал даже, с кем он имеет дело, — с мужчиной или с женщиной. Поразительная способность перевоплощаться и находить общий язык с любым собеседником отражается в изменении языковой системы. Отметим, что и в случае доктора Линда его деяния (спровоцированная им в соответствии с сюжетом романа давка на Ходынском поле) становятся начальной точкой цепи событий, приводящих к смене в России государственного строя и всей семиотической системы.

Григорий Чхартишвили⁵⁷⁶, выступающий под псевдонимом «Борис Акунин»⁵⁷⁷, имеет филологическое образование, знает японский язык и перевел с японского на русский множество художественных произведений. Глубокое знакомство со структурой как японского, так и русского языка, а также знание еще нескольких иностранных языков дает ему возможность вводить в тексты художественных произведений различные лингвистические приемы игры с читателем. Поскольку детектив как жанр основан на игре с читателем — при наличии тех же исходных данных, что и у героя-сыщика, читатель должен догадаться, кто преступник — писатель включает в свои тексты различные «подсказки» для читателя, метазнаки, являющиеся циклообразующими признаками серий его произведений. В серии «Новый детективъ» таким ключом-подсказкой, в частности, является искаженная, неграмотная речь, свойственная различным персонажам. Мотив искаженной речи повторяется в нескольких произведениях «фандоринского цикла». При этом для непосвященного, не обладающего лингвистическими знаниями читателя все герои, коверкающие русский язык, выглядят одинаково. Более

⁵⁷⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁵⁷⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

того, разобрать речь мсье Симона или Масахиро Сибаты, не обладая специальными знаниями, значительно сложнее, чем понять Кара-Гасыма.

Приравнивать друг к другу фонетические, лексические и грамматические искажения нельзя: при кажущемся сходстве они затрагивают разные сферы языковой структуры. Так, фонетически искаженная речь, характерная, например, для героя-японца Масахиро Сибаты («курасивый» вместо «красивый», «Кураша» вместо «Глаша» и пр.), хотя и является явным и очень заметным признаком речи иностранца, тем не менее не затрагивает языковой системы. Лексическое искажение, используемое, например, в изображении макаронической речи Семена Скорика (персонажа романов «Любовник смерти» и «Черный город»), также является внешним и не затрагивающим языковую систему: вставляя во фразу на русском языке слова из воровского арго или слова на французском языке, Скорик тем не менее продолжает говорить по-русски. Персонажами, которые в «фандоринском корпусе» используют грамматический принцип искажения речи (как единственный или как один из принципов), прослеживаемый на протяжении почти всего текста произведения, являются доктор Линд из «Коронации» и Кара-Гасым из «Черного города». Они создают альтернативную систему правил, и их речь является лингвистической маской. Искажения, предпринимаемые Гасымом и Линдом, сознательные, и они затрагивают языковую систему: категорию рода, категорию падежа.

Лингвистический анализ речи персонажей показывает, что структурно выстроена диаметрально противоположная картина: Масахиро и Симон, несмотря на многочисленные фонетические и лексические ошибки соответственно говорят на русском языке, а Кара-Гасым и доктор Линд пользуются альтернативной семиотической системой, похожей на русский язык, но не тождественной ему. Это отражается в образах соответствующих персонажей: Семен Скорик и Масахиро Сибата, при первом знакомстве пытавшиеся причинить Фандорину зло, в итоге становятся его друзьями и верными помощниками. Кара-Гасым же, предстающий в роли спасителя

Фандорина, оказывается предателем и убийцей. Доктор Линд также первоначально представляется положительным персонажем. Вольное обращение с фонетикой, лексикой и грамматикой русского языка в его речи является подсказкой для читателя: это знак предателя, выдающего себя не за того, кем он является на самом деле. Оценка доктора Линда как выдающегося мастера маскировки и перевоплощения находит свою реализацию и на лингвистическом уровне.

Таким образом, писатель вступает в игру с читателем и на лингвистическом уровне, давая возможность «считать» код персонажа и понять его сущность, опираясь на отрицательный языковой материал.

Наряду с искаженной речью в тексте «фандоринского корпуса» представлена и речь макароническая, также воплощающая собой один из сквозных мотивов сверткста⁵⁷⁸. Так, героем цикла «Смерть на брудершафт» Б. Акунина⁵⁷⁹ является Йозеф фон Теофельс — немецкий шпион, живущий и работающий в России накануне и во время Первой мировой войны. Фон Теофельс — дальний родственник Эраста Фандорина (родовой замок рода фон Дорнов носит название фон Теофельс), одаренный человек, который прекрасно знает русский язык и в ряде произведений цикла выдает себя за русского. Повесть «“Мария”, Мария...» («седьмая фильма» цикла «Смерть на брудершафт») интересна тем, что в ней в речи фон Теофельса, а также в речи других персонажей проявляются различные элементы макаронической речи, и ее графическое оформление становится важным маркером самоощущения персонажа.

Мария Козельцова, главная героиня «“Мария”, Мария...», первой включает в свой внутренний монолог элементы макаронической речи,

⁵⁷⁸ Нижеследующий материал до конца параграфа вошел в состав статьи: Борунов А.Б. Макароническая речь как индекс «своего» и «чужого» в «седьмой фильме» «Смерти на брудершафт» Б. Акунина // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы X Международной научно-практической конференции. — Москва — Пенза, 2021. — С. 13–17.

⁵⁷⁹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

причем в русской графике: «Папа был на службе, но Мику отпустили на берег, и он сам предложил “произвести небольшой марше́-марше́”, как это называлось во времена их детства. Была у них такая глупая песенка, невесть когда сочиненная маленькими жертвами уроков французского:

Жё по Пушкинской марше
И пердю перчатку,
Жё немножко пошерше,
И опять марше-марше»⁵⁸⁰.

В данном случае в текст на русском языке вставлены французские слова — «жё», «пердю», «марше», а также составленное из элементов двух языков «пошерше»: приставка по— + французский глагол «искать». Макароническая речь такого рода была распространена в произведениях XIX в. в качестве пародии на реальную речь русских аристократов, хорошо владевших французским языком и зачастую заменявших русские слова на французские. Широко известен текст И.П. Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой»:

Но мой эстома по-русски
Говорит: пора дине,
Полно, дескать, промене.
Вверх носить ко мне забота;
Я поем у табель д’ота⁵⁸¹.

Стихотворение, которое цитирует Мария Козельцова, устроено по сходному принципу: слова французского языка написаны в русской графике, при этом употребление этих слов не оправдано коммуникативно: они могут быть свободно заменены словами русского языка.

Во внутренней речи Йозефа фон Теофельса встречается другой вариант макаронической речи: иностранные элементы даны в оригинальной графике

⁵⁸⁰ Акунин Б. Смерть на брудершафт. Мария, Мария... Ничего святого. — М.: АСТ, 2015. — С. 8.

⁵⁸¹ Мятлев И.П. Стихотворения. Сенсации и замечания госпожи де Курдюковой. —Л.: Советский писатель, 1969. — С. 58.

и со сносками-пояснениями: «Англия — страна этикета, корпоративного духа. Если два джентльмена состоят в одном клубе, или учились в одной закрытой школе, или, God damn it, гоняли вместе по полям несчастную лисицу, разве могут у них быть секреты друг от друга?

Еще проще в Италии. Сходили пару раз в bordello, к одной и той же красотке, чтобы стать, как у них это называется, fratelli di letto. Попели хором “Санта Лючию” — è cosa fatta. Приходи в гости на корабль хоть с чемоданом, оставайся ночевать...»⁵⁸². В данном случае выражения “God damn it” («Бог прокляни»), “bordello” («бордель»), “fratelli di letto” («постельные братья»), “è cosa fatta” («дело сделано») — идиомы английского и итальянского языка, теряющие смысл в дословном переводе. Пассаж с использованием этих иностранных элементов возникает в размышлениях фон Теофельса о странах, в которых ему не доводилось работать в качестве разведчика. И Великобритания, и Италия для него — чужие, он не ощущает их как свое пространство, и язык их (хотя и известный ему) передан в его внутреннем монологе с иноязычной графикой.

Когда фон Теофельсу удастся войти в доверие семьи капитана корабля «Императрица Мария» и осуществить план по подрыву дредноута, он больше не скрывает своего истинного лица и истинной национальности: «Простите, фройляйн Мария, — сказал Теофельс по-немецки. — Придется вам найти другого охотника до ваших прелестей. Лучше всего — слепого»⁵⁸³. Немецкая речь передана на русском языке, в переводе, и Мария сама не понимает возлюбленного: «Слышала смешки и бормотание по-немецки»⁵⁸⁴. И далее, покинув Марию, фон Теофельс разговаривает сам с собой: «Майн Готт, оцени, какую самоотверженность я проявляю во имя победы, — пожаловался он небесам. — За такую ночь любви, даже без дредноута, мне полагается

⁵⁸² Акунин Б. Смерть на брудершафт. Мария, Мария... Ничего святого. — М.: АСТ, 2015. — С. 18.

⁵⁸³ Там же. — С. 89.

⁵⁸⁴ Там же.

Железный Крест первого класса!»⁵⁸⁵. Неизвестно, по-немецки или по-русски сказана эта фраза, однако в тексте она передана на русском языке с вставкой «Майн Готт» в русской графике на немецком языке. В данном случае вставки «фройляйн» и «майн Готт», являющиеся явными маркерами немецкой речи, графически никак не выделены: немецкий язык тем самым маркируется как «свой». Фон Теофельс свободно владеет немецким и русским языками, они оба для него — «свои», в отличие от чуждых ему английского и итальянского. Соответственно, для получившей хорошее образование Марии французский язык также является «своим» — она говорит на нем так же хорошо, как и на русском. Переход на другую графику становится знаком «чужого», а использование одной графической системы — знаком «своего».

Интересно при этом, что фон Теофельс все-таки допускает ошибки в русском языке: безусловно зная его (что отмечено и в других произведениях цикла), цитируя произведения на русском языке и выбирая в качестве псевдонимов имена героев русской классической литературы, он все же не до конца ориентируется в происхождении и значениях слов, если взволнован и думает о реализации своих планов. В минуту нежности он называет Марию «маленькой розой», затем говорит «маленькая роза — это розетка». Слово «розетка» имеет, согласно словарю Ожегова, пять значений, но ни в одном из них оно не обозначает «розу маленького размера»: «1. Устройство для присоединения электроприборов к сети. 2. Блюдечко для варенья. 3. Небольшой предмет в форме кружка. Р. на подсвечнике (предохраняющая от капающего воска, стеарина). Лепестки расходятся розеткой (по кругу веерообразно). 4. Нашивка из лент, тесьмы в форме цветка. 5. Архитектурное или ювелирное украшение в виде расходящихся из центра листьев, цветочных лепестков (спец.)»⁵⁸⁶. В словаре В.И. Даля в редакции И.А. Бодуэна де Куртене, фиксирующем языковой ландшафт конца XIX — начала XX столетия, также не отмечено соответствующее значение:

⁵⁸⁵ Там же. — С. 94.

⁵⁸⁶ Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. — М.:Азбуковник, 1997. — С. 559.

«Роза, розеть, розетка, мелкій алмазь плоской сысподу грани. Розеть, растн. Reseda luteola, желтуха, церва, вау, красильная резеда. Розетка, всякая прикраса, рѣзная или лѣпная, въ видѣ цвѣтка розы. Альпійская розочка, розанчикъ, цвѣтокъ, похожій на розу и растущій на снѣжныхъ предѣлахъ Альповъ»⁵⁸⁷.

Перенос по сходству связывает все эти значения с розой как цветком: архитектурные, ювелирные, тканевые украшения по форме напоминают розу. Однако носитель русского языка не употребит слово «розетка» в значении «роза».

Таким образом, использование русского или латинского алфавита становится для Б. Акунина⁵⁸⁸ способом подчеркивания внутренней сущности героя, его взаимоотношений с различными языками и культурами. Макароническая русско-японская речь в русской графике свойственна родственнику фон Теофельса — Эрасту Фандорину, который часто использует японские слова, но в тексте они написаны не иероглифами, а русскими буквами. Следуя логике повести «“Мария”, Мария...», следует предположить, что японский язык для Фандорина — свой, такой же родной, как и русский⁵⁸⁹. В текстах писателя, посвященных приключениям сыщика Эраста Фандорина, а также его многочисленных потомков и предков, достаточно много персонажей-иностранцев, говорящих на русском языке. В романах и повестях часто встречаются персонажи-иностранцы, не очень хорошо освоившие русский язык и прибегающие к макаронической речи.

⁵⁸⁷ Словарь Даля онлайн [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://philolog.petrso.ru/vdahl/projects/slovar/index.php?mode=findfrags&word_text=%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D1%82%D0%BA%D0%B0

⁵⁸⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁵⁸⁹ Нижеследующий материал вплоть до конца параграфа 5.1 вошел в состав статьи: Борунов А.Б. Речевой портрет образа иностранца в «фандоринском» корпусе Б. Акунина как лингвостилистическая константа метацикла // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2020. — № 12. — С. 327–331.

Так, камердинер Фандорина Масахиро Сибата, впервые возникший на страницах романа «Смерть Ахиллеса», первоначально вообще не говорит на русском языке и пользуется только жестами: «Когда по коридору кто-то шел, Маса прикладывал палец к губам, укоризненно цыкал языком и показывал то на запертую дверь, то куда-то в область своего пупка. В результате по этажу мигом разнесся слух, что в двадцатом остановилась китайская принцесса на сносях и будто бы даже уже рожает»⁵⁹⁰. В романе «Любовник смерти» Маса разговаривает достаточно бегло, однако писатель на протяжении всего текста имитирует его акцент: «Слышит, китаеза спрашивает (говор чудной, но понять можно): — Фирин-кун, гдзе твой товаришь? Который быстро бегар. Такой худзенький, ворос дзёртый, градза серые, нос с конопуськами?»⁵⁹¹. В дальнейшем Маса осваивает русский, постепенно избавляясь от акцента. В завершающих серию «Новый детективъ» романах «Черный город» и «Не прощаюсь» он уже говорит на практически чистом и правильном русском языке, ошибаясь лишь в произношении. Так, в «Черном городе» он говорит: «В меня влюбилась очень-очень красивая женщина Курася из швейной мастерской на улице Покуровка»⁵⁹² — имеется в виду имя Клаша и улица Покровка. В «Не прощаюсь» фонетические особенности речи Масы уже не передаются, остались только лексические японские вставки: «Помните церковь Сен-Жерве в квартале Марэ? — говорил Маса. — Мы еще с вами в девяносто девятом арестовали там «Маньяка с улицы Белых плащей». Немецкая дайхо расшибла ее прямым попаданием, поубивала всех молящихся»⁵⁹³.

На примере этого персонажа в «фандоринском корпусе» показан процесс интеграции в русскую языковую среду — от полного непонимания до постепенного овладения языком и, наконец, доведения знания языка до совершенства. При этом Маса никогда не выдавал себя за русского — его

⁵⁹⁰ Акунин Б. Смерть Ахиллеса. — М.: Захаров, 2016. — С. 19.

⁵⁹¹ Акунин Б. Любовник Смерти. — М.: Захаров, 2001. — С. 42.

⁵⁹² Акунин Б. Черный город. — М.: Захаров, 2020. — С. 23.

⁵⁹³ Акунин Б. Не прощаюсь. — М.: Захаров, 2018. — С. 28.

воспринимают чаще всего как китайца, обращаются к нему «ходя», в разговоре с ним используют искаженные фразы, ошибочно предполагая, что так ему будет понятнее. Его восприятие русской действительности на протяжении всех произведений, в которых он фигурирует, контрастирует с тем, как обыденные вещи воспринимают сами носители языка (ср., в «Смерти Ахиллеса»: «Смотри, это конка, она по маршруту ходит. И дама наверху, на империале! А прежде дам наверх не пускали — неприлично.

— Почему, господин? — спросил Маса, которого полностью звали Масахиро Сибата.

— Ну как же, чтоб с нижней площадки не подглядывали, когда дама по лесенке поднимается.

— Европейские глупости и варварство, — пожал плечами слуга»⁵⁹⁴).

Маса осваивает не только русский язык, но и русскую культуру, этикет, обычаи, часто совершая ошибки: практически в каждом романе с его участием незнание им каких-либо принятых правил приличия приводит к тому, что Эраст Петрович оказывается в неловкой ситуации. Персонаж Масы, таким образом, является отсылкой к образу «комического иностранца» — его подчеркнута искаженная речь, непонимание различных кодексов и законов общества вводит в «фандоринский текст» элемент ситуативного комизма и отсылает к таким образам классической русской литературы, как Вральман из «Недоросля» и Шарлотта из «Вишневого сада».

В то же время лингвистический анализ речи Масахиро Сибаты на русском языке показывает, что он, в отличие от того же Вральмана, практически не делает грамматических ошибок, яркой чертой его искаженной речи является только фонетика. Так, типичный образец речи Вральмана у Фонвизина включает в себя и лексические, и грамматические ошибки: «Ты, матушка, снаешь, што сматреть фсегта лофче зповыши. Так я,

⁵⁹⁴ Акунин Б. Смерть Ахиллеса. — М.: Захаров, 2016. — С. 12.

пыфало, на снакому карету и сасел, та и сматру польшой сфет с косел»⁵⁹⁵. Помимо фонетического искажения, в этом высказывании присутствует и несуществующее слово «зповыши» (* «сповыше?»), и ошибка в управлении («смакру польшой сфет»). Маса у Б. Акунина⁵⁹⁶ разговаривает со значительными фонетическими искажениями (постепенно нивелирующимися и в «Не прощаюсь» исчезающими окончательно), но грамматически правильно: «— Нехоросё, — говорит, — Фирин-кун. Софусем не-хоросё. Гдзе тётки? <...> — Сярики, зерёные, на нитотьке. В узерке быри. <...> — Сенька-кун, — говорит, — бегачь не надо. Сегодня у меня не гэга, сътибреты — догоню»⁵⁹⁷. Если это высказывание «перевести» с соблюдением орфографии, в нем не будет ни одной стилистической или грамматической ошибки, как и в других образцах высказываний Масы. Автор тем самым подчеркивает, что иностранец с Востока — из Японии, хотя внешне и не похож на русского и воспринимается как чужеродный, тем не менее с легкостью постиг и лексику, и грамматику русского языка, а не дается ему внешний аспект — фонетика.

Параллельно с серией «Новый детективъ» писатель создавал альтернативные проекты, в которых действовали предки, потомки и дальние родственники Эраста Петровича Фандорина. В этом литературном проекте присутствуют два персонажа, которые выросли в чужой языковой среде, но в силу обстоятельств вынуждены приехать в Россию и в кратчайшие сроки интегрироваться в языковую среду. Один из них — Йозеф фон Теофельс (Теофельс, напомним, — родовой замок фон Дорнов, давших начало фамилии Фандориных в России), немец, который действует в произведениях из цикла «Смерть на брудершафт» и в романе «Шпионский роман». Во всех новеллах из цикла «Смерть на брудершафт» Теофельс выдает себя за

⁵⁹⁵ Фонвизин Д.И. Недоросль // Фонвизин Д.И. Собрание сочинений в двух томах. — Т. 1. — М.: Гослитиздат, 1959 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/1098/index.html>

⁵⁹⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁵⁹⁷ Акунин Б. Любовник Смерти. — М.: Захаров, 2001. — С. 43.

русского человека, причем берет себе фамилию из классических произведений русской литературы XIX в. — так, в новелле «Младенец и черт» он называет себя Фердыщенко, в честь героя «Идиота» Ф.М. Достоевского, в «Летающем слоне» — Долохов, в честь героя «Войны и мира» Л. Н. Толстого, в «Странном человеке» — Базаров, в честь героя «Отцов и детей» И. С. Тургенева, в «“Мария”, Мария...» — Родион Романович Мышкин, комбинируя имя и отчество Раскольников из «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского с фамилией Мышкин из романа «Идиот», в «Ничего святого» — Башмачкин, в честь героя «Шинели» Н. В. Гоголя.

Фон Теофельс прекрасно маскируется под русского человека и говорит без каких бы то ни было выделяющих его речь лингвистических особенностей. В первой новелле он объясняет свое знание русского языка: «Наверное, вы русский немец? <...> — Нет, я немецкий немец. Просто с детства учил ваш язык. Отец и дядя, оба люди военные, всегда говорили: Россия для нас самая главная страна»⁵⁹⁸. Реплики и внутренние монологи Йозефа на русском языке практически не отличаются от реплик других русскоязычных персонажей: он говорит, используя эллипсисы, неполные предложения, безличные предложения — то есть свободно использует те конструкции, которые у иностранца, как правило, вызывают трудности в силу отсутствия их в других языках. Например, в беседе с Распутиным Теофельс произносит: «Гадко сегодня на улице. <...> Промозгло. Раз люди из-за вас стараются, поднести бы им»⁵⁹⁹.

Отличительной чертой речи Йозефа фон Теофельса является цитирование им строк из стихотворных и прозаических произведений русской литературы XIX и XX вв. Так, он цитирует Пушкина: «Подруга дней моих суровых, голубка дряхлая моя, — ласково сказал он. — Как по-твоему, дядька Савельич, долго ль продлится сей буран?»⁶⁰⁰; «У нас три с половиной

⁵⁹⁸ Акунин Б. Смерть на брудершафт. Младенец и черт. — М.: АСТ, 2009. — С. 197.

⁵⁹⁹ Там же. — С. 136.

⁶⁰⁰ Акунин Б. Смерть на брудершафт. Младенец и черт. — М.: АСТ, 2009. — С. 189.

часа. Пора, пора, рога трубят! — Какие рога? — подумав, спросил Тимо»⁶⁰¹; Лермонтова: «Ночевала тучка золотая на груди утеса-великана»⁶⁰², в «Летающем слоне» цитирует целыми строфами Блока⁶⁰³ и пр. Русская литература является для него своеобразным способом самоидентификации: в большинстве случаев используемые им цитаты адресуются не русским людям, которые могли бы их оценить (за исключением цитирования Блока, с помощью которого шпион вошел в доверие к поэтически настроенному юноше), а денщику Тимо — плохо говорящему по-русски, но чрезвычайно исполнительному слуге.

Б. Акунин⁶⁰⁴ в данном случае не только развивает постмодернистскую практику цитирования какого-либо другого произведения, но и подчеркивает определенную черту характера героя. Этнический немец, для которого родным языком является немецкий, наедине со своим слугой-немцем, единственным, знающим, кто он на самом деле, мог бы позволить себе расслабиться и заговорить на немецком языке. Однако он, напротив, настаивает на разговоре только на русском и при этом цитирует произведения русской литературы, как бы сверяя себя с апперцепционной базой. Интересно, что в произведении «Странный человек» отмечено, что фон Теофельс не идентифицирует европейские сказки: «Какая еще Герда? — разозлился майор (В семье Теофельсов детям не читали сказок Андерсена). — С ума вы, что ли, сошли?»⁶⁰⁵. В описании семьи фон Теофельса вообще подчеркивается исключительная холодность в отношении отца к сыну, которую Йозеф воспроизводит в воспитании собственного наследника, строгость воспитания, отсутствие эмоциональной связи между старшим и младшим поколением. Это заставляет предположить, что связь с

⁶⁰¹ Там же. — С. 144.

⁶⁰² Акунин Б. Смерть на брудершафт. Мария, Мария... Ничего святого. — М.: АСТ, 2015. — С. 161.

⁶⁰³ Акунин Б. Смерть на брудершафт. Летающий слон. — М.: АСТ, 2015. — С. 92–93.

⁶⁰⁴ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁶⁰⁵ Акунин Б. Смерть на брудершафт. Странный человек. — М.: АСТ, 2014. — С. 167.

русской литературой у шпиона не эмоциональная, а рациональная: цитируя Пушкина и Лермонтова, он словно проверяет, достаточно ли хорошо он вжился в образ русского человека.

В «фандоринском корпусе» присутствует также персонаж, этнически являющийся русским, но при этом говорящий на английском. Николас Фандорин, внук Эраста Петровича, родился и вырос в Великобритании и изучает русский язык как иностранный, старательно осваивая жаргон: «Неизменное впечатление на барышень производил прекрасно освоенный трюк: двухметровый лондонец, не по-родному учтивый, с дурацкой приклеенной улыбкой и безупречным пробором ровно посередине макушки — одним словом, чистый Англичан Англичанович — вдруг говорил: «Милая Наташа, не *завалиться* ли нам в Челси? Там нынче *улетная тусовка*»⁶⁰⁶. Образцы жаргона в записной книжке помогают Николасу Фандорину договориться с преступниками, вернуть себе украденное, а в дальнейшем — понимать носителей русского языка.

Любопытно, что Николас Фандорин разговаривает не на вполне естественном русском языке: если речь фон Теофельса, немца, в основном состоит из кратких предложений, то Фандорин даже в минуты душевного потрясения строит сложные предложения, не забывая проговаривать грамматические основы полностью: «И, кстати говоря, хочу сообщить вам, что не могу принять предложение относительно продажи вам книжного оклада. Нужно уважать законы страны, в которой находишься. Так что верните мне обложку, я передам ее представителям городских властей. Я не буду настаивать на том, чтобы вознаграждение мне выплатили немедленно. Можно по частям или потом, через несколько лет, когда российская экономика окрепнет»⁶⁰⁷. При этом способом идентификации русской культуры для Николаса Фандорина также становятся цитаты из произведений русской литературы, однако в его случае цитируются не

⁶⁰⁶ Акунин Б. Алтын-толобас. — М.: АСТ, 2013. — С. 14.

⁶⁰⁷ Там же. — С. 203.

классики, а поэты и барды XX в.: Арсений Тарковский, Булат Окуджава⁶⁰⁸. При этом он испытывает те же проблемы, что и фон Теофельс: при старательном освоении русского языка ему не хватает апперцепционной базы, из-за чего он, например, не идентифицирует цитаты из «Золотого теленка» И. Ильфа и Е. Петрова: «Вы что, подпольщик? Как гражданин Корейко? — Как кто? — моргнул Фандорин, которому в его британском детстве папа сэр Александер не позволял читать советскую беллетристику»⁶⁰⁹.

Фактически семейная ситуация Николаса Фандорина похожа на ситуацию Йозефа фон Теофельса: строгий отец регулировал, что именно читает его сын. Эта неосведомленность приводит к коммуникативным неудачам и даже ставит под угрозу жизнь Фандорина: так, в романе «Алтын-толобас» ему практически до самого конца произведения не удастся понять, что Седой — это кличка человека по фамилии Соловьев, так как в его сознании эти две фамилии не связаны.

Николас Фандорин активно интегрируется в российское общество, быстро осваивает прецедентные феномены и легко разбирается в новых жаргонизмах: «Только теперь до Николаса дошла причина девичьей заинтересованности в его персоне. Слово “ботинок” (производное от “батя”) на живом великорусском означало “отец”⁶¹⁰. Его речь не вызывает отторжения у носителей русского языка, однако он разговаривает, используя главным образом полные предложения и полностью эксплицитно проговаривая их грамматическую структуру, что характерно скорее для английского языка, чем для русского.

⁶⁰⁸ Там же. — С. 7, 76.

⁶⁰⁹ Акунин Б. Внеклассное чтение. — М.: АСТ, 2015.

⁶¹⁰ Там же. — С. 34.

Таким образом, в романах и повестях Б. Акунина⁶¹¹, посвященных Эрасту Фандорину и его родственникам, выведены персонажи, которые, будучи иностранцами, практически идеально выучили русский. Эти персонажи — помощник и друг Эраста Петровича Фандорина Маса, дальний родственник Фандорина Йозеф фон Теофельс и внук Эраста Петровича Николас Фандорин — воплощают собой три «архетипа» «иностранца в России», и стратегия изображения их речи в текстах произведений различается.

Прежде всего, Маса — японец, фон Теофельс — немец, Николас Фандорин — англичанин (этнически — русский), и они воплощают соответственно архетипы дружественного Востока, враждебного Запада и эмигранта, возвращающегося с Запада на Восток. Эти три типажа соответствуют не только их жизненной истории (Маса прибывает в Россию вместе с Фандориным, постепенно интегрируется в русское общество и дружелюбно взаимодействует с его представителями, фон Теофельс — шпион, маскирующийся под русского человека, а Фандорин — эмигрант, до 40 лет проживший в Великобритании и затем принявший решение вернуться на историческую родину), но и авторской стратегии формирования их речевого портрета.

Все три персонажа говорят на хорошем русском языке (Маса — в конце цикла «Новый детективъ», фон Теофельс и Николас Фандорин — с самого начала), и при этом можно выделить характерные черты, объединяющие персонажей «попарно». Так, Масу и фон Теофельса роднит владение русским синтаксисом: оба они употребляют такие структуры предложений, которые, как правило, вызывают трудности у иностранцев: неполные предложения, односоставные предложения, превосходно владеют эллипсисом и парцелляцией. При этом оба они — иностранцы, воины, люди,

⁶¹¹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

с детства прошедшие усиленную физическую и психологическую подготовку, тренировавшие свою силу воли и различные навыки. Освоение языка вероятного противника (для фон Теофельса) и родного языка своего господина, перед которым он находится в неоплатном долгу (для Масы), было выполнено с максимальным напряжением воли и сил. Николас Фандорин описывается как рассеянный, слабовольный человек, что отражается и на освоении им языка: при живом интересе к сленгизмам он не перестраивает структуру используемых предложений, продолжая «думать на английском».

Существует и черта, роднящая представителей рода Фандориных и отличающая их от Масы: фон Теофельс и Николас цитируют русскую литературу, которая становится для них своеобразной «точкой проверки», способом оценки обстоятельств. Маса же цитирует различные японские сказания и произведения на протяжении всего «фандоринского корпуса». Тем самым Б. Акунин⁶¹² проводит диверсификацию: рациональное, «головное» изучение иностранного языка в западной традиции (включающее домашнее чтение) радикально отличается от иррационального, «сердечного» освоения иностранного языка японцем Масой, который учит русский язык, встречаясь с различными русскими девушками.

Таким образом, Б. Акунин⁶¹³ в «фандоринском корпусе» обращается к нетипично решаемому образу «русского иностранца». Декларируя ориентацию на ценности и стилистику XIX в., он выводит в своих произведениях типаж, который в классической русской литературе как раз отсутствовал, — иностранца, хорошо говорящего на русском языке. Три варианта решения этого образа показывают три возможных пути взаимодействия Запада и Востока с Россией.

⁶¹² Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁶¹³ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

Искажение речи носителей иностранного языка на грамматическом уровне часто взаимодействует с категорией рода (как это происходит, например, в речи Гасыма из «Черного города»). Это ставит вопрос о категории более общего характера: в произведениях писателя не только существительные утрачивают родовую принадлежность, но и люди — персонажи — теряют свой «род» (пол) и меняют его, что также является одной из связей сверхтекста.

5.2. Категории рода и пола как основа для трансформации персонажей «фандоринского корпуса»⁶¹⁴

В текстах о потомках и предках Эраста Петровича (составляющих проекты «Приключения магистра» и «Детская книга») начинается развитие мотив андрогинии: появляются персонажи, ситуации и предметы, которые проявляют черты, характерные как для мужчин, так и для женщин. Этот мотив углубляет и развивает намеченную с первых произведений цикла тему травестики — переодевания персонажей, перевоплощения мужчин в женщин, а женщин — в мужчин в ходе расследований. Специфической чертой мотива андрогинии в акунинском прочтении является тот факт, что только один его персонаж — эпизодический герой романа «Детская книга для мальчиков» — является одновременно и мужчиной, и женщиной. Остальные же герои, с которыми связан мотив андрогинии, проявляют себя как меняющие гендерную принадлежность существа — они ощущают себя (по собственной инициативе или под влиянием обстоятельств) то мужчинами, то женщинами. Такое прочтение мотива андрогинии восходит к образу античного мудреца Тиресия, имя которого становится ключевым моментом расследования в романе «фандоринского корпуса» «Просто Маса».

⁶¹⁴ Нижеследующий материал вплоть до с. 316 вошел в состав статьи: Борунов А.Б. Андрогиния как циклообразующий мотив в «фандоринском корпусе» Б. Акунина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2021. — № 2. — С. 247–251.

«Андрогином» в литературоведении называют и самого Б. Акунина⁶¹⁵, имея в виду присутствующее в его текстах соединение восточного и западного, японского и европейского: «...андрогинность, двойственность — вот главное свойство, которое ценит Чхартишвили-Акунин⁶¹⁶ в литературе. И сам становится таким же андрогином, или, если угодно, медиатором, подвергая западный романтизм строгой проверке философией Востока. Но и наоборот! Философия Востока в его творчестве вынуждена начать считаться с западной тщательностью и занудливой продуманностью. Эту “восточно-западность” Чхартишвили⁶¹⁷ провозглашает определенной вехой литературного процесса»⁶¹⁸.

Термин «андрогин» («мужеженщина») впервые употребляется в диалоге Платона «Пир»: персонаж по имени Аристофан в своей речи постулирует, что в древности существовал «третий пол»: «Когда-то наша природа была не такой, как теперь, а совсем другой. Прежде всего, люди были трех полов, а не двух, как ныне, — мужского и женского, ибо существовал еще третий пол, который соединял в себе признаки этих обоих; сам он исчез, и от него сохранилось только имя, ставшее бранным, — андрогины, и из него видно, что они сочетали в себе вид и наименование обоих полов — мужского и женского. Кроме того, тело у всех было округлое, спина не отличалась от груди, рук было четыре, ног столько же, сколько рук, и у каждого на круглой шее два лица, совершенно одинаковых»⁶¹⁹. Из дальнейшего рассуждения Аристофана явствует, что боги разделили

⁶¹⁵ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁶¹⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁶¹⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁶¹⁸ Циплаков Г. Зло, возникающее в дороге, и дао Эраста Фандорина // Новый мир. — № 11. — С. 163.

⁶¹⁹ Платон. Пир [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://lib.ru/POEEAST/PLATO/pir.txt>

андрогинов на две половины, и каждую половину непреодолимо влечет к другой.

Также в античной мифологии существовал образ божества, соединяющего в себе мужские и женские черты — Гермафродита, сына Гермеса и Афродиты. В некоторых версиях мифа о Гермафродите он изначально был рожден двуполым, по другим же источникам он стал таким после того, как в него страстно влюбилась нимфа Салмакида. Нимфа была отвергнута и обратилась к богам с просьбой слить ее с возлюбленным в одно целое, после чего Гермафродит стал двуполым существом⁶²⁰.

Черты мужчины и женщины соединял в себе и другой персонаж греческой мифологии — прорицатель Тиресий, упоминающийся во многих мифах, а также в произведениях Гомера, Гесиода, Софокла, Еврипида и Овидия. Тиресий, будучи от рождения мужчиной, перевоплощался в женщину (у Гесиода — семь раз)⁶²¹. Особенность Тиресия, в отличие от платоновских андрогинов и мифологического Гермафродита, состоит в том, что он не был одновременно мужчиной и женщиной — он превращался то в мужчину, то в женщину. Именно образ Тиресия следует считать ключевым для развития мотива андрогинии у Б. Акунина⁶²². Имя Тиресия упоминается в романе «Просто Маса» — завершающем произведении «фандоринского корпуса», в котором уже после смерти Эраста Петровича его друг Маса ведет в Японии самостоятельное расследование, используя методы Фандорина.

Маса расследует дерзкое ограбление банка, в ходе которого преступник оставил единственный след — странную статуэтку существа с мужской бородой и женскими грудями и гравировкой на греческом языке. «Тейресиас» оказался Тиресиём, персонажем древнегреческой мифологии. Вещий прорицатель, который несколько раз менял пол, становясь то

⁶²⁰ Мифы народов мира: в 2 т. / Ред. С.А. Токарев. — М.: Советская энциклопедия, 1980–1982. — Т. 1. А–К. — С. 496.

⁶²¹ Мифы народов мира: в 2 т. — М.: Советская энциклопедия, 1980–1982. — Т.2. К–Я. — С. 513.

⁶²² Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

мужчиной, то женщиной»⁶²³. Словом «Тиресий» называется также клуб в Токио, в котором собираются слепые. Именно в этом клубе с помощью статуэтки Тиресия, являющейся пропуском для входа, Маса находит женщину, совершившую ограбление. Любопытно, что название «Тиресий» клуб получил не в честь наиболее известной особенности мифологического Тиресия, а из-за его слепоты. В некоторых мифах о Тиресии смена пола вообще не упоминается, однако рассказывается о том, что он был слеп⁶²⁴.

Формула «несколько раз менял пол, становясь то мужчиной, то женщиной» подходит как минимум к двум персонажам «фандоринского корпуса» из цикла «Приключения магистра»: Вале Глену, действующему (действующей) во всех произведениях с участием Николаса Фандорина, начиная с «Внеклассного чтения», а также Летиции фон Дорн, персонажу романа «Сокол и ласточка».

На волне успеха серии детективов об Эрасте Фандорине Б. Акунин⁶²⁵ начинает серию романов о Николасе Фандорине, внуке Эраста Петровича, ведущем расследования в современной Москве 1990-х – начала 2000-х гг. Во второй книге серии, «Внеклассное чтение», читатель знакомится с экзотическим персонажем Валей Гленом — секретарем/секретаршей Николаса: «Валя Глен появился на свет существом мужского пола, однако в процессе подрастания и взросления гендерное позиционирование необычного юноши утратило определенность. Иногда Вале казалось, что он — мужчина (такие дни назывались голубыми), а иногда, что он, то есть она — женщина (это настроение именовалось розовым). Фандорин сначала пугался интерсексуальности своего помощника и никак не мог разобраться с грамматикой — как говорить: “Ты опять строила глазки клиенту!” или “Ты опять строил глазки клиентке!” Но потом ничего, привык. По розовым дням

⁶²³ Акунин Б. Просто Маса. — М.: АСТ, 2020. — С. 247.

⁶²⁴ Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей. — М.: Директмедиа Паблишинг, 2007. — С. 1395.

⁶²⁵ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

ставил глаголы и прилагательные в женский род, по голубым — в мужской, благо спутать было трудно, поскольку Валя даже говорил двумя разными голосами, тенором и контральто»⁶²⁶. Впоследствии, в романах «Ф.М.» и «Сокол и ласточка», Валя Глен уже определился со своим полом и окончательно превратился в женщину. На страницах «Внеклассного чтения» он предстает существом, по определению автора, «интерсексуальным», то есть «межполовым». Интересно, что запутанная самоидентификация Глена сопровождается и лингвистической мозаикой в его речи: он говорит на русском языке, постоянно вставляя в свою речь английские, немецкие и французские слова и конструкции: «Сиюминутная половая самоидентификация никак не отражалась на Валином лексиконе — в любой из своих ипостасей он выражался настолько своеобразно, что без привычки и знания языков не поймешь. Во всем было виновато хаотичное образование: Глен успел поучиться в швейцарском пансионе, американской хай-скул и закрытой католической школе под Парижем, но всюду задерживался ненадолго и нахватался от разных наречий по чуть-чуть. Николас содрогался от мысли, что через сто лет все человечество, окончательно глобализовавшись, будет изъясняться примерно так же. Да и выглядеть, наверное, тоже. Пока же, слава Богу, Глен мог считаться существом экзотическим»⁶²⁷.

Посетившая Николаса Фандорина мысль о будущем человечества оказывается пророческой: когда на страницах «Детской книги для мальчиков» его сын, Эраст Фандорин-младший (Ластик), попадает в будущее, он встречается с андрогинным существом Магдаитиро Ямададженкинс, говорящем о себе в среднем роде: «Я, например, собрано из профессора Магды Дженкинс, микробиолога, и доктора Итиро Ямады, специалиста по электронике. Мой мозг вместил знания, которыми обладали оба донора. Это очень удобно.

⁶²⁶ Акунин Б. Внеклассное чтение. — М.: АСТ, 2015. — С. 17.

⁶²⁷ Акунин Б. Внеклассное чтение. — М.: АСТ, 2015. — С. 17.

Ластик боязливо покосился на гибрида. Значит, это одновременно и женщина, и мужчина? Какой кошмар»⁶²⁸. Магдаитиро — одно из оставшихся на Земле существ, персонаж из будущего без точной временной привязки: со слов странного существа, после ядерного взрыва, уничтожившего на планете все живое, в Северном полушарии установилось вечное 20 мая, а в Южном — 20 ноября. Магдаитиро не двуполое, а бесполое существо: ему в романе уделено всего несколько страниц, но читателю успевают узнать, что это существо не способно к чувствам и эмоциям. Ластик характеризует Магдаитиро как вялое и безынициативное создание.

Помимо Вали Глена «из настоящего» и Магдаитиро «из будущего», в цикле «Приключения магистра» присутствует также персонаж-андрогин «из прошлого» — Летиция фон Дорн, которая вынуждена выдавать себя за мужчину из-за того, что ей пришлось отправиться на пиратском корабле на поиски отца: «А с лекарем мы поступим вот как: переоденем госпожу де Дорн в мужское платье — и собьем одним камнем двух птиц. Во-первых, условия контракта будут выполнены, а во-вторых, сэкономим на медике»⁶²⁹. Достаточно большой фрагмент романа посвящен переживаниям Летиции, вынужденной выдавать себя за юношу-лекаря Люсьена Эпина и носить мужское платье. Смена гендерной принадлежности Летицией обыгрывается в пародийном ключе: во-первых, помимо нее, ту же самую метаморфозу переживает попугай. Важным персонажем романа является наделенный даром долгой жизни попугай, от имени которого ведется повествование о приключениях Летиции на корабле «Ласточка». Попугай мужского пола, но Летиция идентифицирует его как женщину: «— Я стану звать тебя Кларой, моя славная девочка, — объявила Летиция.

О боже... Неужели не видно по хохолку, по гордому рисунку клюва, по всей моей мужественной осанке, что я никак не могу быть Кларой? Я издал крик протеста.

⁶²⁸ Акунин Б. Детская книга для мальчиков. — М.: АСТ, 2000. — С. 560.

⁶²⁹ Акунин Б. Сокол и Ласточка. — М.: АСТ, 2014. — С. 233.

— Ей нравится, — умилилась невежественная девица. — Ты даже пытаешься повторить свое новое имя: клрррр, клрррр.

Остаток дороги до гостиницы мы молчали. Не знаю, о чем думала моя питомица, а я пытался свыкнуться с мыслью, что отныне буду “славной девочкой” по имени Клара»⁶³⁰.

Ситуации, в которую попал попугай и в которую попала Летиция, симметричны: они оба оказываются в роли существа другого пола не по собственной воле, оба стараются свыкнуться с новым положением. Летиции приходится пережить двойную смену пола: помимо переодевания в мужчину, в определенный момент повествования ей необходимо изображать мужчину, переодетого в женщину. Когда моряки оказываются на острове, куда капитан обещал привезти женщин (по дороге женщины сбежали, так как их выпустила Летиция-Эпин), двух молодых членов команды переодевают в женское платье: «Очень просто. У меня в сундуке есть два женских платья. Я купил их в подарок своим подружкам из Бас-Терра — мы ведь потом собираемся зайти на Гваделупу. Из Клеща бабы не сделаешь, слишком у него гнусная рожа. Но Проныра и Эпин совсем мальчишки. Вот их и переоденем. План остается в силе. Просто надо будет напоить дикарей ромом поскорее, пока обман не раскрылся»⁶³¹. Таким образом, Летиция оказывается в запутанной ситуации, что, впрочем не мешает ее гендерной идентификации — в отличие от Вали Глена, она всегда осознает себя как девушка.

Таким образом, персонажи, являющиеся своего рода «последователями» Тиресия в «фандоринском корпусе», эволюционируют от пародийного переодевания-травестии к бесполой андрогинии. Существа «из прошлого» — Летиция и ее верный попугай — четко идентифицируют себя в одном гендере, но в силу обстоятельств вынуждены выдавать себя за представителей другого пола и весьма этим расстроены (хотя в романе

⁶³⁰ Акунин Б. Сокол и Ласточка. — М.: АСТ, 2014. — С. 118.

⁶³¹ Там же. — С. 389.

упоминается о «мужских» увлечениях Летиции и ее ненависти к женскому платью, тем не менее временное превращение в мужчину вызывает у нее сугубо отрицательные эмоции). В «настоящем» Валя Глен уже не в состоянии определиться с гендерной идентификацией, осознавая себя то как мужчину, то как женщину. В романе «Ф.М.» упомянуто, что в итоге Валя окончательно решает стать женщиной: «С тех пор, как Валя Глен окончательно определился с выбором гендера и хирургическим образом поменял пол на женский, он, то есть теперь уже “она” совсем обнаглела и вела осаду начальника в открытую. <...> Современная медицина движется вперед семимильными шагами. Особенно необязательная, существующая не для спасения жизни и здоровья, а для удовлетворения причуд и прихотей. Глядя на Никину секретаршу, никто бы не поверил, что еще пару лет назад она была молодым мужчиной и звалась Валентином. Лицо, фигура, голос, жесты — изменилось все. Разве что размер ноги остался прежним, но у нынешних барышень сорок второй не такая уж редкость»⁶³². При этом смена гендера — периодическая, а затем и постоянная — у помощницы Николаса добровольна: он(а) сам(а) меняет идентификацию, не испытывая влияния обстоятельств. И, в отличие от Летиции, превращаясь в мужчину, проявляет мужские качества, а становясь женщиной, оказывается подчеркнута феминной: во всех романах, где действует этот персонаж, акцентируется его исключительная красота в облике женщины.

Существо «из будущего» — Магдаитиро Ямададженкинс — является не двуполым, а бесполом, оно — результат слияния двух людей в единое целое, андрогин, не способный к любви, созданию семьи, к размножению. Линия андрогинии, начатая в «фандоринском корпусе» в 2003 г. в романе «Внеклассное чтение», демонстрирует сначала персонажа-андрогина в настоящем времени, затем — «андрогина будущего» (2005), а в романе 2009 г. «Сокол и ласточка» показан уже «андрогин прошлого». Таким

⁶³² Акунин Б. Ф.М.: Том 1. — М.: АСТ, 2014. — С. 12.

образом, романы и повести об Эрасте Фандорине и представителях рода Фандориных — фон Дорнов содержат в себе сквозной циклообразующий мотив андрогинии, имеющий варианты прочтения «в прошлом», «в настоящем» и «в будущем». Во «вселенной Б. Акунина⁶³³» человечество проходит путь от «андрогинов поневоле» к истинно бесполом существам.

Обращает на себя внимание следующий факт: непосредственно в самом цикле «Новый детективъ», охватывающем деятельность Эраста Фандорина с 1876 («Азazelь») по 1921 («Не прощаюсь») гг., мотив андрогинии отсутствует. Он возникает лишь в романе «Просто Маса», действие которого происходит в 1923–1925 гг., уже после смерти Эраста Петровича Фандорина. Фигурка прорицателя Тиресия, являющаяся ключом к расследованию Масы, одновременно становится ключом и к написанным ранее романам «Внеклассное чтение», «Ф.М.», «Сокол и ласточка» и «Детская книга для мальчиков», в которых действуют меняющие свой пол существа. Мотив андрогинии оказывается неразрывно связанным с путешествиями во времени — во всех романах из цикла «Приключения магистра», а также в «Детской книге» действие развивается в нескольких временных пластах, в комплексе охватывая промежуток от XVII в. до гипотетического далекого будущего.

Помимо этого, мотив андрогинии оказывается абсолютно не совместимым с образом самого Эраста Петровича Фандорина — исключительно маскулинного, наделенного ярко выраженными мужскими чертами. Фандорин воплощает собой квинтэссенцию мужского начала — не случайно при многочисленных изменениях внешности в ходе расследований он никогда не выдает себя за женщину (тогда как его друг и помощник Маса периодически переодевается в женское платье, изображая пожилую няню-кормилицу или Ангелину Крашенинникову).

⁶³³ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

Несколько произведений «фандоринского корпуса» имеют «мужскую» и «женскую» версии: это романы «Детская книга для мальчиков» и «Детская книга для девочек», пьеса «Инь и Ян», имеющая «черную» и «белую» версии (в «белой» преступником оказывается мужчина, в «черной» — женщина). В «фандоринском корпусе» присутствует также андрогинная переключка названий двух романов, действие которых развивается параллельно, — «Любовница смерти» и «Любовник смерти».

Параллельно мотиву андрогинии в «фандоринском корпусе» развивается мотив травести. В классическом детективе наибольший интерес, как правило, вызывает «герметическая» ситуация: преступник является одним из уже представленных читателю персонажей, личность которого необходимо только угадать, «примеряя» известные о преступнике факты на разных действующих лиц. Этот прием Б. Акунин⁶³⁴ широко использует в «фандоринском корпусе»: помимо романа «Левиафан», обозначенного автором как «герметический детектив» в силу того, что действие происходит на корабле, а убийца находится среди пассажиров аристократического салона «Виндзор», в ряде романов и повестей о Фандорине этот мотив также используется⁶³⁵. Как правило, мотивом-спутником поиска подозреваемого среди ограниченного круга лиц является мотив «ошибки сыщика»: детектив первоначально подозревает одного персонажа, затем выявленные новые факты переносят фокус внимания на другого и пр. Усложняется игра с читателем за счет использования приема травести: преступник выдает себя за человека другого пола, социального статуса, профессии и пр.

Как правило, в классическом детективе к травести прибегают и сыщики: так, в рассказах А. Конан Дойля неоднократно упоминается о

⁶³⁴ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁶³⁵ Нижеследующий материал вплоть до с. 313 вошел в состав статьи: Борунов А.Б. Травестия как циклообразующий прием «фандоринского корпуса» Б. Акунина // *Litera*. — 2021. — № 8. — С. 97–104.

мастерских переодеваниях Шерлока Холмса в нищего, старуху, мастерового, торговца книгами и пр. Этот мотив наследует и «фандоринский корпус»: Эраст Петрович многократно меняет свое обличье, преображаясь в хитровского «фартового» в «Декораторе», в индийского раджу в «Пиковом валете», солидного приказчика в «Коронации» и пр. Неоднократно отмечается, что его характерная черта — заикание — полностью исчезает при преобразении в другого персонажа: «...как вы могли заметить, перевоплощаясь в иную п-персоналию, я меняю и голос, и манеру разговора, и все прочие речевые особенности. Это уже совсем не я, или, во всяком случае, не совсем я. Заикание — следствие давней к-контузии, полученной Фандориным, а отнюдь не степенным мужичком, который так уважительно беседовал с господином городовым»⁶³⁶. Эта черта роднит Фандорина с Булгаковским Воландом: у Воланда при рассказе о Понтии Пилате также внезапно пропадает иностранный акцент, и в дальнейшем при его появлении в качестве мага, иллюзиониста, профессора и пр. акцент то пропадает, то появляется.

При этом Фандорин не склонен к травестии как таковой: преображаясь, он не меняет пол и всегда предстает в облике мужчины. Его друг и спутник Маса периодически примеряет на себя женское платье (старая кормилица в «Пиковом валете», псевдо-Ангелина в «Декораторе»), а сам Фандорин — никогда. Это позволяет предположить, что мотив травестии связан в первую очередь с преступником и является ключом к пониманию его натуры.

В «фандоринском корпусе» трижды обыгрывается ситуация, когда Фандорину противостоит преступник, начавший свою деятельность задолго до их столкновения и ставший серийным убийцей или мошенником. Это Джек Потрошитель в «Декораторе», Момус-Пиковый валет в «Пиковом валете» и доктор Линд в «Коронации».

⁶³⁶ Акунин Б. Коронация, или последний из романов. — М.: Захаров, 2006. — С. 401.

У Джека Потрошителя и доктора Линда есть общая черта: их телосложение, рост и голос позволяют им с легкостью представлять то в облике мужчины, то в облике женщины. О Декораторе Фандорин говорит: «Тут речь идет об особенном существе, не похожем на обычных людей. <...> Это и не мужчина, и не женщина, а вроде как т-третий пол, или, выражаясь по-простонародному, нелюдь»⁶³⁷. И сам Декоратор говорит о себе: «Она не боится, потому что сегодня я женщина»⁶³⁸. Физиологически при этом он является мужчиной, но поймать его с поличным Фандорину удастся тогда, когда он пребывает в облике женщины.

Зеркальная ситуация с другим персонажем, позиционирующимся как сверхпреступник, злодей мирового уровня, гений зла — доктором Линдом. Физиологически это женщина, в романе фигурирующая как Эмилия Деклик, однако периодически доктор Линд предстает в мужском облике, и поймать его Фандорину также удастся тогда, когда преступник одет мужчиной — монахом: «О, этот человек был незаурядным стратегом!

Фандорин задумчиво посмотрел на женщину, лежавшую у его ног. — Все-таки странно, что я никак не могу говорить о Линде “она”, “была”...»⁶³⁹.

В «Пиковом валете» травестия становится более карнавальной, пародийной: Момус переодевается то графом Опраксиным, то внуком князя Долгорукого, то нищей вдовой, то пожилой грузинкой-кормилицей. Его напарница Мими также с легкостью меняет облик и пол, представляя в образе монашки, грузинской княжны, блаженного отрока Паисия. Именно уникальная артистичность и способность к травестии и становится причиной долгих поисков «пикового валета»: первоначально Фандорин уверен, что в шайке состоит несколько человек. При этом, однако, в «Пиковом валете» не реализована наиболее зловещая функция этого мотива: преступник не принимает деятельного участия в расследовании собственных преступлений.

⁶³⁷ Акунин Б. Особые поручения. — М.: Захаров, 1999. — С. 184.

⁶³⁸ Там же. — С. 174.

⁶³⁹ Акунин Б. Коронация, или последний из романов. — М.: Захаров, 2006. — С. 434.

Эмилия Деклик — доктор Линд — с самого начала была практически «вне подозрений», так как активно участвовала в попытках поймать преступника, ездила отдавать драгоценности, училась считать повороты колеса и вообще проявляла живейшее участие, при этом имея сведения обо всех шагах сыщика. Декоратор — кладбищенский сторож Пахоменко — также присутствовал практически при всех действиях полиции, был в курсе предпринимаемых поисков, знал, кого именно подозревают в убийствах.

Отчасти мотив травестики присутствует также в детективе «Смерть Ахиллеса», где Фандорину противостоит неординарный противник — профессиональный наемный убийца Ахимас фон Вельде, который мастерски маскируется, меняет свою внешность, использует разные имена. В детстве, скрываясь от убийц, Ахимас также переодевался в девочку и прятался в монастыре среди воспитанниц, однако был достаточно быстро разоблачен.

Так называемая «персонажная» травестия имеет отражение и на лингвистическом уровне — мотив преобразуется в «смену пола» не людей, а слов. Такой вид травестики целесообразно назвать семантическим. Детективы Б. Акунина⁶⁴⁰ удивительно «интернациональны»: в них фигурируют персонажи, являющиеся подданными разных государств и говорящие на разных языках. При попытке говорить на русском языке некоторые персонажи ошибаются, причем в целом ряде произведений «фандоринского корпуса» ошибка, касающаяся родовой принадлежности слова, указывает на преступника.

Этот мотив проявляется в «Турецком гамбите»: маскирующийся под французского журналиста Анвар-эфенди (также прибегающий к маскировке, однако не выдающий себя за женщину) пишет записку, наводящую подозрение на Ивана Казанзаки. В этой записке представлена достаточно грубая имитация неграмотного русского языка: «Милый Ванчик-Харитончик

⁶⁴⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

серцо мое... Жизне бэз тебя будет такая что руки на себя положить и то лучше чем такое жизне. Цаловал-милавал ты мне а я тебе а судьба подлец сматрел-завидал и нож за спину прятал. Бэз тебе я пыл, гряз земной. Очен прошу вернис скорей. А если кто другой вместо Бесо в твой паршивый Кышынов найдош-приеду и клянус мамой кышки вон. Твой на тыща лет Шалунишка»⁶⁴¹. Написавший этот текст явно непоследователен в родовой принадлежности слова «жизнь»: «жизне такая», а затем «такое жизне». Более четко представлено слово «судьба», ставшее в записке мужского рода («судьба подлец сматрел-завидал и нож за спину прятал»), а также слово «грязь» — «грязь земной». В дальнейшем выясняется, что записку сочинил и подложил Анвар-эфенди, являющийся одним из «азазелей», сирот, не знающих своего рода и национальности. В романе он выдает себя за француза, при этом по-русски говорит грамотно, лишь с фонетическим акцентом: «Пгекасная идея! <...> тугки не стгеляют! А на паговозе, между пгочим, тугецкий флаг! Не пгоехаться ли до Сан-Стефано и обгатно?»⁶⁴².

Подобная искаженная речь свойственна и персонажу «Черного города» Кара-Гасыму, который, как и Анвар-эфенди, до последних страниц представляется в романе не тем, кем он является на самом деле. Анвар-эфенди изображает талантливого журналиста, Кара-Гасым же становится «правой рукой» Фандорина на время ранения и бездействия Масы. Кара-Гасым также говорит неграмотно: «Прошлый год тюрьма сидел. Браиловская замок, знаешь? Плохая место. А люди хорошие. Хотя русские, но сильно хорошие. Шесть месяцев с ними одна камера сидел. Мог тысяча раз убежать — не хотел. Сидел бы так год, два. Но начальник хотела меня Сибирь везти. Я Сибирь не хотел. Там холодно, урюк и изюм нету (я урюк и изюм сильно люблю). Мне скучно стал, я немножко камера ломал. Сбежал.

⁶⁴¹ Акунин Б. Турецкий гамбит. — М.: Захаров, 2005. — С. 172.

⁶⁴² Там же. — С. 222.

Хорошие русские люди меня много полезное учили. Теперь я умный стал. Никакая шпик не найдет, никакая городской не поймают»⁶⁴³.

Яркой чертой речи Гасыма является все та же лингвистическая травестия: «плохая место», «начальник хотела», «никакая шпик» и пр. В его случае за сменой мужского и женского рода стоит своя теория: в его речи, как он сам объясняет Фандорину, все положительные объекты — мужского рода, а все отрицательные — женского. Знаком «сбрасывания маски» в самом конце романа является его правильная, грамотная речь, поражающая Фандорина.

Романы, повести и рассказы об ЭрASTE Фандорине, создававшиеся Б. Акуниным⁶⁴⁴ в течение 20 лет, образуют единый корпус текстов, в котором сильны циклообразующие мотивы. Поскольку при разнообразии жанровых подвидов все произведения данного цикла принадлежат к родовому жанру детектива, в них используется классическая детективная канва: поиски преступника, которые проницательный сыщик осуществляет как бы вместе с читателем, опережая последнего буквально на полшага. Для достижения этого эффекта автор прибегает к различным приемам, являющимся ключом к разгадке, и во многих произведениях цикла эти приемы повторяются.

Одним из таких циклообразующих приемов следует признать мотив травестии, «смены пола», который проявляет себя как на сюжетном, так и на лингвистическом уровнях. В первом случае речь идет о переодевании преступника, а для «сверхпреступников», людей, позиционирующих себя как истинных гениев зла, этот мотив углубляется. Они предстают как некие бесполое или двуполое существа, андрогины, которые могут выступать как в мужском, так и в женском облики.

Лингвистическая же травестия является способом максимизации: это всегда нарочито неграмотный язык, маска, используемая тем, кто на самом

⁶⁴³ Акунин Б. Черный город. — М.: Захаров, 2014. — С. 139.

⁶⁴⁴ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

деле отлично говорит по-русски. Категория рода в русском языке неизосемична: она не связана с сущностью называемого предмета (за исключением небольшого количества слов, называющих людей и животных), и в родовой принадлежности слова действительно легко ошибиться, если человек не является носителем русского языка. Типичная «школьная» проверка рода слова через подстановку «он, мой» / «она, моя» не помогает иностранцу, так как он изначально не понимает, какое слово чем заменять. О связи же лингвистической травести с персонажной говорит взаимодействие именно мужского и женского начала: в речи персонажей практически не осуществляется трансформаций, связанных с грамматическим средним родом.

Соответствующий лингвистический прием игры с гендером / родом как грамматической категорией воспроизводится и в не связанном в персонажном отношении с «фандорианой» экспериментальном произведении «Сулажин», где игра с читателем основана на использовании формы *praesens historicum*⁶⁴⁵. Термином “*praesens historicum*” («настоящее историческое») принято обозначать форму настоящего времени в значении прошедшего, выделенную и описанную различными исследователями в древнерусских текстах. Так, эту форму в «Житии протопопа Аввакума» описывает В.В. Виноградов⁶⁴⁶, исследованием ее в славянских языках, включая русский, занимался А.В. Бондарко⁶⁴⁷. Характеризуя эту форму в былинах, М.В. Новикова отмечает: «...поскольку настоящее историческое является переносным употреблением формы презенса, строгих условий, которые могли бы считаться необходимыми и достаточными для его появления в

⁶⁴⁵ Нижеследующий материал вплоть до конца параграфа 5.2 вошел в состав статьи: Борунов А.Б., Герейханова К.Ф., Шуйская Ю.В. *Praesens historicum* как стилистический прием снятия гендерной оппозиции в детективах Б. Акунина (на материале произведений «Декоратор» и «Сулажин») // *Litera*. — 2022. — № 9. — С. 142–148.

⁶⁴⁶ Виноградов В.В. О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума // Виноградов В.В. Избранные труды: О языке художественной прозы. — М.: Наука, 1980. — С. 3–42.

⁶⁴⁷ Бондарко А.В. Настоящее историческое глаголов несовершенного и совершенного видов в славянских языках // Бондарко А.В. Теория морфологических категорий. — М.: Языки славянских культур, 2005. — С. 425–607.

нарративе, не существует: употребление этой формы целиком подчинено воле говорящего и его намерению построить повествование так, а не иначе»⁶⁴⁸.

В современном русском языке форма настоящего исторического также встречается — в качестве переносного значения формы настоящего времени ее описывают М.Я. Гловинская⁶⁴⁹ и Ю.С. Маслов⁶⁵⁰. Выбор формы настоящего времени, как утверждают исследователи, обусловлен интенцией создать эффект непосредственного живого нарратива, приблизить действие к читателю, сделать его восприятие более ярким. Е.В. Падучева, анализируя тексты, в которых «настоящее историческое» соседствует с прошедшим временем, указывает, что «говорящий как субъект временного дейксиса находится в настоящем, а как субъект наблюдения — в том прошлом, к которому относится ситуация»⁶⁵¹. В случае самонаблюдения — описания говорящим своих собственных действий с использованием формы *praesens historicum* — выбор временной формы глагола может быть определен и другими факторами, об одном из которых и пойдет речь дальше.

Большой интерес представляет использование формы *praesens historicum* как инструмента нейтрализации гендерного противопоставления — в тексте, автор которого принял решение до определенного момента не обозначать гендерную принадлежность рассказчика при изложении от первого лица. Форма прошедшего времени меняется по родам, и при рассказе о своих действиях в прошедшем времени рассказчик практически сразу обозначает свой гендер: «Я пришел / пришла»,

⁶⁴⁸ Новикова М.В. К вопросу о значении настоящего исторического совершенного вида в севернорусских былинах // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 2015. — № 4. — С. 210.

⁶⁴⁹ Гловинская М.Я. Семантические типы видовых противопоставлений русского глагола. — М.: Наука, 1982. — С. 288.

⁶⁵⁰ Маслов Ю.С. Избранные труды: Очерки по аспектологии. Общее языкознание. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — С. 514.

⁶⁵¹ Падучева Е.В. К интерпретации видо-временных форм в нарративном режиме: настоящее историческое [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.dialog-21.ru/digests/dialog2010/materials/html/57.htm>

«Я увидел / увидела» и пр. Соответственно, при необходимости представить рассказчика загадочным существом, пол которого до определенного момента не ясен (либо вообще не обозначается в тексте), автор прибегает к использованию *praesens historicum*.

Иллюстрацией такого использования временной формы является роман «Сулажин», по определению автора представляющий собой «книгу-осьминог». Авторская стратегия подразумевает восемь разных вариантов развития сюжета, которые задает сам читатель, делая выбор в пользу того или иного развития событий. «Сулажин» позиционируется автором как пилотный вариант проекта «Осьминог», который предполагает вариативность текста. В онлайн-варианте читатель выстраивает текст, переходя по предлагаемым ссылкам, в бумажном варианте — переходя на определенную страницу.

В первой главе, являющейся общей для всех вариантов развития текста, от первого лица рассказывается история человека, который страдает от запущенного рака желудка и принимает лекарство под названием «сулажин», давшее название всему роману. Текст первой главы построен таким образом, чтобы невозможно было определить, какого пола рассказчик — он (она) говорит о себе, используя только формы настоящего времени и избегая определений-прилагательных. В одном из вариантов развития текста второй главы герой является мужчиной (и половина текста в дальнейшем написана от лица мужчины), в другом — женщиной (соответственно, половина текстов далее написана от лица женщины). Как отмечают А.Л. Фокеев и Д.А. Сухина, «первая (неизменяемая) часть книги играет важную роль в развитии дальнейшего сюжета. Читателю предлагается узнать начало истории, основы, на которых будет развиваться замысел автора. Здесь появляется главный герой произведения, бесполой на данный момент. Повествование ведется в настоящем времени, и сперва невозможно определить, мужчина это или женщина, однако впоследствии, после первого же сделанного читателем

выбора, — герой обретает определенные очертания и прорисовывается более детально»⁶⁵².

Повествование ведется именно в форме *praesens historicum*: как только завершается текст первой главы, и герой «обретает определенные очертания», текст незамедлительно переключается в прошедшее время. Так, в конце первой главы фраза «Я понимаю: он обращается персонально ко мне»⁶⁵³ построена еще в настоящем времени, а следующая фраза, описывающая действия героя уже в одном из вариантов продолжения, звучит так: «Я обернулся. Не я один смотрел вслед той женщине...»⁶⁵⁴. В другом варианте продолжения текста первый абзац построен еще в настоящем времени: «Тряхнув головой, я отгоняю нелепую фантазию. Куда может звать меня женщина, которой я знать не знаю? Оборачиваюсь к Громову»⁶⁵⁵, но вслед за этим героя-рассказчика называют по имени — «Тоня», после чего изложение от первого лица уже строится в прошедшем времени: «Это я попыталась пошутить»⁶⁵⁶, и так продолжается и в дальнейшем. Во всех вариантах продолжения (два варианта второй главы, четыре варианта третьей главы и восемь вариантов четвертой главы) повествование ведется в прошедшем времени. Следовательно, функцией *praesens historicum* в первой главе была именно нейтрализация гендерной оппозиции: текст принципиально строился таким образом, чтобы главный герой мог быть идентифицирован и как мужчина, и как женщина.

В первой главе используются также глагольные формы прошедшего времени в значении «давно прошедшего» — *plusquamperfectum*. Так, в начале герой описывает ночь и утро накануне: «Лекарство помогло... сон был

⁶⁵² Фокеев А.Л., Сухина Д.А. Прием игры в книге Б. Акунина «Сулажин» // Наука в XXI веке: инновационный потенциал развития. Сборник статей по материалам II международной научно-практической конференции. — Уфа, 2020. — С. 193.

⁶⁵³ Акунин Б. Сулажин: [книга-осьминог]. — М.: Издательство АСТ, 2020. — С. 21.

⁶⁵⁴ Там же. — С. 25.

⁶⁵⁵ Там же. — С. 49.

⁶⁵⁶ Там же.

ровный... утром все покачивалось, подплывало»⁶⁵⁷ и пр., а затем: «Звоню ему в половине восьмого. <...> “Ну что, — говорю, — идти?”»⁶⁵⁸.

Сходную функцию выполняет изложение от первого лица в настоящем времени в более раннем произведении Б. Акунина⁶⁵⁹ — детективе «Декоратор» из цикла произведений об Эрасте Фандорине. В соответствии с сюжетом Эраст Петрович Фандорин ловит Джека-Потрошителя, перебравшегося из Великобритании в Россию. В повести «Декоратор» девять глав, и каждая из них завершается небольшим отрывком прямой речи «декоратора» — Джека-Потрошителя (кроме последней, так как в последней главе читатель узнает, кто именно является преступником). Чтобы сохранить детективную интригу и сделать потенциальными подозреваемыми как можно большее количество персонажей, автор строит эти монологи от первого лица также в настоящем времени. Прошедшее время в них выполняет функцию *plusquamperfectum* — давно прошедшего, а настоящее — *praesens historicum*: «Слишком долго пришлось мне поститься, с самой масленицы. Мои губы иссохли, повторяя...

Поздний вечер. Мне не спится. Волнение и восторг ведут меня по грязным улицам, по пустырям, меж кривых домишек и покосившихся заборов. Я не сплю уже много ночей подряд. Давит грудь, сжимает виски. Днем я забываюсь на полчаса, на час, и просыпаюсь от страшных видений, которых наяву не помню»⁶⁶⁰. При этом весь текст глав, повествующих о поисках преступника, построен в прошедшем времени: «На чрезвычайном совещании у московского генерал-губернатора князя Владимира Андреевича Долгорукого присутствовали <...> такими словами открыл Владимир Андреевич секретное заседание. <...> Все присутствующие озабоченно

⁶⁵⁷ Там же. — С. 9.

⁶⁵⁸ Там же.

⁶⁵⁹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁶⁶⁰ Акунин Б. Особые поручения. — М.: Захаров, 1999. — С. 202.

завздыхали, у одного лишь следователя по важнейшим делам на лице отразилось некоторое изумление»⁶⁶¹.

С первой по шестую главы включительно автор поддерживает «андрогинность» преступника, который говорит о себе: «Я вам брат и сестра, отец и мать, муж и жена. Я и женщина, и мужчина. Я андрогин, тот самый прекрасный пращур человечества, который обладал признаками обоих полов. Потом андрогинны разделились на две половинки, мужскую и женскую, и появились люди — несчастные, далекие от совершенства, страдающие от одиночества.

Я — ваша недостающая половинка. Ничто не помешает мне воссоединиться с теми из вас, кого я выберу»⁶⁶².

Рассказывая о своих приключениях, Джек-Потрошитель периодически упоминает о том, что он идентифицирует себя то как мужчину, то как женщину: «...сегодня я в мужском платье», «сегодня я женщина»⁶⁶³. Его андрогинность позволяет подозревать как мужчин, так и женщин — в частности среди подозреваемых оказывается женщина-врач, прекрасно владеющая хирургическими инструментами. В определенный момент размышлений над личностью преступника Фандорин подозревает свою близкую подругу — Ангелину Крашенинникову. Однако в конце седьмой главы вопрос о гендерной принадлежности снимается — преступник говорит о себе: «После этого шедевра декораторского искусства тратить время и вдохновение на горничную было бессмысленно, и я оставил ее как есть. <...> я слышал, как выходит воздух из пробитого легкого»⁶⁶⁴. Круг подозреваемых к тому моменту сужается, и наиболее вероятной кандидатурой представляется Егор Захаров — патологоанатом, работающий в морге.

В детективах об ЭрASTE Фандорине писатель использует схемы классических детективных романов, нацеленных на игру с читателем: в

⁶⁶¹ Там же. — С. 211.

⁶⁶² Там же. — С. 242.

⁶⁶³ Там же. — С. 244, 256.

⁶⁶⁴ Там же. — С. 280.

качестве подозреваемых фигурируют различные персонажи, и время от времени автор фокусирует внимание то на одном, то на другом, приглашая читателя присоединиться к расследованию. Приумножить количество вариантов разгадки удастся за счет нейтрализации гендерной оппозиции: на определенном этапе расследования пол преступника находится в суперпозиции, равновероятно, что подозреваемый является мужчиной или женщиной. Сам же персонаж мыслит себя как андрогина — и мужчину, и женщину одновременно.

Андрогиния является одним из ключевых циклообразующих мотивов в макроцикле об ЭрASTE Фандорине, его предках и потомках. В целом ряде произведений («Внеклассное чтение», «Сокол и ласточка», «Просто Маса» и пр.) затруднена гендерная идентификация ключевых персонажей и прослеживается эволюция от «андрогинов поневоле» (тех, кто в силу обстоятельств вынужден притворяться существом противоположного пола) до «подлинных андрогинов» — существ из далекого будущего («Детская книга для мальчиков»), которые полностью нивелировали половые различия и не осознают себя ни как мужчины, ни как женщины. Продолжая намеченную линию, следует отметить, что Декоратор из одноименного произведения и главный герой книги «Сулажин» представляются третьим вариантом андрогина: тем, кто находится в суперпозиции по отношению к полу, и читатель пока не имеет достаточных данных, чтобы идентифицировать существо как мужчину или как женщину. Прием, опробованный в «Декораторе» как часть детективной загадки и игры с читателем, превратился в текстообразующий в книге «Сулажин». Это, в свою очередь, позволяет говорить о межцикловом взаимодействии текстов одного и того же автора. Затруднение гендерной идентификации как элемент игры с

читателем становится циклообразующей связью не только «фандоринского корпуса», но и в текстовой «вселенной Б. Акунина⁶⁶⁵» в целом.

В лингвистическом отношении интересно использование формы настоящего времени в значении прошедшего не только как средства нейтрализации гендерной оппозиции, но и как средства дистанцирования «говорящего-объекта наблюдения» от «говорящего-субъекта наблюдения», в соответствии с интерпретацией этой видо-временной формы Е.В. Падучевой. Говорящий-субъект определенно знает, какого он пола, но в качестве объекта не сообщает читателю этой информации: таким образом, глагольная форма начинает функционировать как инструмент дифференциации определенности/неопределенности. В данном случае употребление слов в настоящем времени подобно местоимениям с приставкой «кое-» («кое-кто», «кое-что» и др.): использование таких слов («Мне кое-кто сказал...») подразумевает, что говорящему известно указанное лицо, но адресат о нем знать не должен. Отчасти такова коммуникативная интенция детектива: автор текста с самого начала знает, кто именно является преступником, однако читатель не должен об этом знать, что и составляет суть детективной интриги и игры с читателем.

Выводы по главе 5

Сверхтекст Б. Акунина⁶⁶⁶ скрепляется не только за счет стратагемы игры с читателем и включения в текст элементов внутритекстового и межтекстового диалога: художественный мир «фандоринского корпуса» пронизан единой языковой системой с единым фондом приемов, соединяющих тексты в единое целое.

⁶⁶⁵ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁶⁶⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

К отдельной категории скрепляющих мотивов следует отнести гендерные мотивы, тесно взаимодействующие с лингвистическими особенностями речи персонажей. В большом количестве произведений «фандоринского корпуса» присутствуют персонажи, которые выдают себя за представителей противоположного пола либо являются одновременно существами и мужского, и женского пола. Это находит отражение в оформлении речи: персонажи-андрогины говорят о себе то в мужском, то в женском роде либо выстраивают речь таким образом, чтобы «затемнить» вопрос о своей гендерной принадлежности.

Эта группа лингвистических приемов тесно примыкает к другому сквозному мотиву сверхтекста — мотиву искаженной, деформированной речи, намеренного внедрения в речь персонажей ошибок, значимых грамматических и лексических особенностей.

В целом, практически каждый мотив, использованный в качестве скрепления сверхтекста, проявляется разнообразно: он отражается в системе персонажей, на предметном и на лингвистическом уровне.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На рубеже XX–XXI вв. отчетливо обозначилось влияние массовой культуры на литературу и масштабное взаимодействие последней с типичными паттернами кино, сериалов и комиксов. Автор на современном этапе существует в условиях, когда текст соотносится с визуальным рядом и зачастую вступает с ним во взаимоотнообогащающие отношения: популярные произведения экранизируются, а нередко и снискавшая успех кинопродукция становится основой для вновь создаваемых словесных текстов. В результате аудитория реципиентов существенно расширяется, и с целью удовлетворения ее запросов производятся многочисленные сиквелы и приквелы, а истории из жизни любимых публике героев множатся и расширяются.

Для массовой зрелищной культуры характерна редупликация паттерна борьбы добра и зла, когда супергерой, наделенный исключительными способностями, одерживает победу над сверхзлодеем либо мистической внешней силой (например, пришельцами или магическими существами). Для поддержания интереса аудитории в крупных многосерийных проектах регулярно воспроизводится ситуация возрождения зла: победив одного злодея, герой вступает в противоборство с другим и т.д. Данная инвариантная ситуация восходит к мифологическому сюжету «герой и его подвиги» (например, подвиги Геракла в древнегреческой традиции) и способствует формированию макротекста, состоящего из нескольких последовательных симметричных сюжетов — своего рода сверхтекста, рассматриваемого в настоящей работе в качестве текстового ансамбля циклической природы и скрепленного, помимо единой сверхидеи, системой синтагматических, парадигматических и ассоциативных связей. Объединяя произведения различных жанров, сверхтекст функционирует как гипержанр, формируя целостную, но в то же время максимально детализированную модель мира.

Современный сверхтекст, таким образом, реанимирует архетипические сюжеты о борьбе порядка и хаоса, позволяя зрителю и читателю бесконечно переживать катарсис, солидаризируясь с главным героем и сопереживая ему. Однако опыт массовой культуры обогащается и за счет сверхтекстов мировой литературы, к числу которых, кроме народного эпоса, основанного на мифологических сюжетах, следует отнести и произведения, созданные в эпоху позднего Средневековья и Возрождения: «Кентерберийские рассказы», «Декамерон», «Тысячу и одну ночь» и т.д., где рамочный текст задает координаты реальности, располагающие к бесконечному «нанизыванию» историй. В литературе эпохи Просвещения и Нового времени возникает концепт масштабного романа-эпопеи — обширного текста, посвященного отражению человеческих нравов. Это может быть объемное многогеройное произведение, такое, как, например, «Война и мир» Л.Н. Толстого, либо многокомпонентная развернутая эпопея, складывающаяся из целого ряда автономных текстов, — например, «Человеческая комедия» О. де Бальзака или «Ругон-Маккары» Э. Золя.

В конце XIX — начале XX в. в литературе формируется и приобретает большую популярность жанр детектива, во многом наследующий паттерн мифологической борьбы добра и зла, реализованной в противостоянии сыщика и преступника. В фокусе внимания классического детектива оказывается интеллектуальная интрига, своеобразная игра с читателем: сыщик вычисляет преступника и передает его властям для справедливого возмездия. Имплицитной идеей классического детектива является «точечность» и «изживаемость» зла как такового: сыщик, воплощающий рациональное начало, силой своего разума проникает в хитрый замысел преступника, стремящегося скрыть собственное участие в злодеянии, и, как правило, нейтрализует его. Победа над злом в рамках одного текста не исключает, однако, появления нового зла в другом: сюжет о герое, побеждающем зло, преобразуется в соответствии с нуждами и запросами современности.

Вместе с тем формат детектива уже у своих истоков способствовал изображению широчайшей палитры нравов общества: так, Шерлок Холмс А. Конан Дойла взаимодействует как с беднейшими слоями населения, так и с высшим светом, что позволяет автору дать панорамное описание быта самых разных персонажей, следуя лучшим традициям критического реализма. В XX в. обширные циклы об Эркюле Пуаро и мисс Марпл создает А. Кристи, вводя в детектив тему английской провинции. Если Эркюль Пуаро как герой типологически схож с Шерлоком Холмсом и работает, как и он, с клиентами из разных социальных слоев, то мисс Марпл — жительница маленькой деревни, в которой, как показывают посвященные ей романы и рассказы, также, как и в больших городах, действует зло — совершаются убийства, ограбления, процветает мошенничество. Кроме того, XX в. обогатил детектив остросюжетными мотивами, что, несомненно, связано с удовлетворением читательского запроса. На смену напряженной интеллектуальной работе приходят погони, преследования, перестрелки и иные критические ситуации, которые описываются в произведении (а с развитием кинематографа еще и воплощаются на экране).

В новейшей литературе к порождению сверхтекстов тяготеет литература фэнтези и проза магического реализма — произведения, в которых автором моделируется альтернативный художественный мир. В одних случаях этот мир является полностью вымышленным (как в фэнтези), в других он представляет собой модифицированную реальность, где люди наделены исключительными способностями или присутствуют необыкновенные артефакты (как в «магической» прозе). Художественные миры фэнтези и «магической» прозы позволяют как нельзя лучше смоделировать ситуацию, в которой главный герой постоянно встречается с силами зла. В порядке художественного допущения этот мотив реализуется и в классическом детективе: таких героев, как Шерлок Холмс, Эркюль Пуаро, мисс Марпл и др. преступления буквально преследуют: едва ли не каждое

мгновение своей жизни они сталкиваются с необходимостью что-либо расследовать.

Таким образом, к концу XX в. накоплен большой опыт создания сверхтекстов — от первых образцов народного эпоса до серий детективов и произведений фэнтези и «магической» прозы. Анализ данного опыта позволяет обобщить стратегии формирования сверхтекстов, которые можно объединить в три принципа, наследующих классификации лингвистических явлений Ф. де Соссюра. Соссюрианское понимание группировки языковых фактов строится, как известно, на дихотомии синтагматического и ассоциативного подходов, которые на современном этапе дополняются парадигматическим. Под синтагматикой понимается взаимодействие элементов, соседствующих в конкретном тексте, например, в предложении; термин «парадигма» в его прочтении глоссематикой Л. Ельмслева предполагает закрытый набор вариантов, восходящих к определенному инварианту, например, парадигму падежа или парадигму числа; наконец, ассоциативность способствует установлению связей каждого элемента с любыми другими сопоставимыми с ним элементами. Фактически в процессе порождения речи имеют место все три типа связей: носитель языка организует фразу по синтагматическому принципу, одновременно взаимодействуя с имплицитным слоем свободных ассоциаций и с закрытым списком парадигмы.

В макроциклах, организованных по синтагматическому принципу, просматривается хронологическая организация: герой дается в развитии — от молодости до зрелости и старости, а цикл строится как набор историй из его жизни, распределенных по временной шкале. При парадигматическом принципе временные отношения дезактуализируются, а на передний план выходит интенция автора дать максимальное количество вариантов определенного инварианта — например, образцы всех поэтических или прозаических жанров. Под ассоциативным же принципом организации макроцикла мы понимаем построение его как открытого множества,

предполагающего добавление новых элементов в произвольном порядке. Те же принципы регламентируют и организацию кинотекста: существуют сериалы и/или кинофраншизы, организованные как «горизонтально» (в их основе — последовательно разворачиваемая история, которую можно посмотреть только в строго определенной последовательности), так и «вертикально» (представляющие собой «свободный» набор историй, которые можно смотреть как угодно). Во многих успешных проектах в области литературы и кинематографии эти принципы дополняют друг друга.

В конце XX в. в литературе формируется ситуация «удваивания» паттерна детектива: последний понимается и как «классический» детектив, акцентирующий внимание на интеллектуальном превосходстве сыщика, и как остросюжетный детектив — «текстовый сериал» со сквозным главным героем, организованный на основе синтагматических, парадигматических и ассоциативных связей. На протяжении всего XX в. детектив последовательно «спускается» в массовую литературу и зачастую уже не воспринимается как серьезное произведение. Важной вехой в развитии жанра мы считаем 1998 г., когда в русской литературе возникает проект «Новый детективъ» Б. Акунина⁶⁶⁷, который эксплицитно противопоставляется «старому», прежнему детективу. Использование в его названии дореформенной орфографии и посвящение «памяти XIX столетия» недвусмысленно указывает на обращение автора не только к паттерну классического детектива, но и к русской литературной классике. В 1998–2023 гг. писатель публикует произведения, объединенные фигурой Эраста Петровича Фандорина — сыщика, расследующего разнообразные, в том числе самые изощренные преступления.

В развертывании событий из жизни Фандорина последовательно реализуется сверхидея, «цементирующая» акунинские произведения и

⁶⁶⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

сообщающая им статус сверхтекста, — честное и бескорыстное служение Родине и миру в целом. Именно Фандорин является центром системы персонажей акунинских произведений, выступая в качестве героя-сверхчеловека, наделенного недюжинным интеллектом и исключительными физическими кондициями. В сюжетном плане произведения об ЭрASTE Фандорине близки к фильмам-комиксам о суперлюдях и франшизе о Джеймсе Бонде, основанной на произведениях Я. Флеминга, поскольку преступники, с которыми борется главный герой, воплощают некое абсолютное, гиперболизированное зло: это маньяки, массовые убийцы, организаторы тайных обществ и мегаломаны, стремящиеся разрушить мировой порядок и уничтожить человечество. Показательно, что противостоящий им Фандорин выявляет злодея с помощью как интеллектуальных, так и физических усилий (помимо описанных автором напряженных размышлений, в текстах изображены драки, погони, преследования и т.д.), а затем самостоятельно уничтожает его. Это актуализирует в сознании читателя паттерн «победы добра над злом» в его исконном, архетипическом смысле: «уничтожение зла» здесь необходимо понимать буквально.

Для «фандорианы» характерен также типовой образ ассистента сыщика, восходящий к образам доктора Ватсона А. Конан Дойла и капитана Гастингса А. Кристи. Однако в тексте Б. Акунина⁶⁶⁸ он приобретает новые в сравнении с классическими произведениями черты. Как правило, функция героя-помощника — обеспечивать диалог с сыщиком, указывать на те очевидные заблуждения и ошибки, на которые хотел бы обратить внимание маскирующий свое участие в преступлении человек. Зачастую помощник является и рассказчиком, что сразу задает модальность восприятия героя-сыщика как экстраординарного человека, наделенного высочайшими

⁶⁶⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

интеллектуальными способностями. Герой же «фандорианы» — Масахиро Сибата, впервые появившийся в «Смерти Ахиллеса» и сопровождающий Фандорина во всех дальнейших текстах, лишь трижды берет на себя функцию рассказчика: от его лица написаны фрагменты «Узницы башни», «Просто Масы» и «Ямы». При этом во всех случаях он не столько восхищается Эрастом Петровичем, сколько подчеркивает свое деятельное участие в процессе расследования.

Принципиально важно, что Масахиро Сибата — японец, вынужденный долгие годы жить в чуждой ему западной культурной среде и приспосабливаться к ее условиям. Через его посредство в тексты Б. Акунина⁶⁶⁹ вводится тема противопоставления/слияния Востока и Запада: как Маса, так и сам Фандорин выполняют функцию своего рода «моста» между двумя культурами, то органично соединяя в себе их особенности, то, наоборот, демонстрируя их несовместимость. Маса, как и Эраст Петрович, наделен исключительными физическими кондициями, пользуется большим успехом у противоположного пола (и даже опережает в этом отношении своего патрона), проявляет недюжинную мудрость и в целом является скорее двойником героя-сыщика, чем его антиподом, как это было в классическом детективе. Таким образом, наименование «Новый детективъ» указывает на абсолютно новый тип детектива, в котором типовые роли персонажей (будь то герой-помощник, многочисленные любовницы сыщика или правитель, которому тот преданно служит) приобретают совершенно иной, идущий вразрез с жанровым каноном функционал.

«Новый детективъ» («фандориана») — «ядерный» элемент так называемого «фандоринского корпуса», куда входят также «параллельные» проекты — организован по синтагматическому принципу: читатель наблюдает развитие Эраста Петровича Фандорина в хронологической

⁶⁶⁹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

последовательности. Однако несколько раз хронология все же нарушается: так, роман «Алмазная колесница» во второй части восполняет пробел между «Левиафаном» и «Смертью Ахиллеса», описывая пребывание Фандорина в Японии, а сборники повестей и рассказов «Нефритовые четки» и «Планета вода» призваны заполнить лакуны между целым рядом крупных произведений. Последний по состоянию на 2023 г. роман «Нового детектива» «Яма» восполняет, в свою очередь, пробел между событиями «Узницы башни» и «Любовником смерти» / «Любовницей смерти».

Синтагматический принцип организации дополнен у писателя ассоциативным и ранее не применявшимся в построении сверхтекстов парадигматическим. Автор задумал и воплотил грандиозный литературный проект, основанный на лингвистических представлениях о порождении речи и впервые в истории русской и мировой литературы актуализировал все три принципа организации сверхтекста. Не отказываясь от синтагматических и ассоциативных связей, Б. Акунин⁶⁷⁰ предпринял попытку парадигматического в своей сути воплощения различных жанров: от всевозможных разновидностей детектива (все произведения «фандорианы» снабжены жанровыми пометами: «конспирологический детектив», «технократический детектив» и т.д.) до многообразия жанров современной прозы как таковой. Этот замысел потребовал создания «параллельных» проектов-сателлитов, которые развиваются начиная с 2001 г. К числу таких проектов, позволяющих развернуть жанровую палитру в полном объеме, относятся «Приключения магистра», «Провинциальный детектив», «Жанры», «Смерть на брудершафт» и «История российского государства».

⁶⁷⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

«Параллельные» проекты Б. Акунина⁶⁷¹ формируются текстами различных жанров и связываются между собой синтагматико-ассоциативной связью. Так, цикл «Приключения магистра» посвящен истории Николаса Фандорина — внука Эраста Петровича, выросшего в Великобритании и прибывшего в Россию с целью расследовать семейную тайну. Все четыре романа, посвященные Николасу («Алтын-Толобас», «Внеклассное чтение», «Ф.М.», «Сокол и ласточка»), имеют мозаичную структуру: эпизоды из жизни Николаса в России 1990–2000-х гг. перемежаются эпизодами из биографии его предков, благодаря чему читатель знакомится с историей рода вплоть до XVII в. В жанровом отношении эти тексты уподобляются историческому авантюристическому роману, а нередко и прямо апеллируют к литературе XVIII–XIX вв. Например, в цикле присутствует авторская версия «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского, одним из героев которой становится дальний родственник семейства Фандориных (во «вселенной Б. Акунина⁶⁷²» им оказывается Порфирий Петрович). Вне циклов писателем создаются авторские версии «Гамлета» и «Чайки», где также изображены родственники Фандорина (Гораций в «Гамлете» и доктор Дорн в «Чайке»), что вводит в жанровую парадигматику сверхтекста паттерн «ремейка».

Проект «Жанры», начатый в 2005 г., объединяется с «Приключениями магистра» общим героем: в открывающей цикл «Детской книге» (впоследствии названной «Детской книгой для мальчиков») представлен Эраст Фандорин-младший, сын Николаса Фандорина и правнук Эраста Фандорина. Далее в «Детской книге для девочек» действует сестра Эраста-младшего, Ангелина Фандорина, а в романах «Квест», «Фантастика» и «Шпионский роман» — и другие предки и потомки разветвленного рода

⁶⁷¹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁶⁷² Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

Фандориных. В 2007 г. Б. Акунин⁶⁷³ запускает еще один проект, «Смерть на брудершафт», в котором представлены 10 повестей, относимых самим автором к оригинальному жанру «фильмов». Связь их с «параллельными» проектами хоть и косвенная, но вполне отчетливая — герой ряда повестей носит знаковую в «фандоринской вселенной» фамилию фон Теофельс (название родового замка фон Дорнов), а другой сквозной персонаж, возможно, фигурирует в «Шпионском романе» (этот факт, однако, эксплицитно автором не прояснен).

Если до 2015 г. Б. Акунин⁶⁷⁴ использует исключительно генеративный принцип приращения сверхтекста, когда из первичного ядра («фандорианы») возникают «побег» новых проектов, связанных с родом Фандориных, то начиная с 2015 г. реализуется принцип текста-«кроссовера», соединяющего ранее независимые проекты. Так, первым опытом в этом жанре становится повесть «Парус одинокий», скрепляющая «фандориану» с циклом «Провинциальный детектив» (2000–2003): в повести периодически упоминаются герои последнего — монахиня Пелагия и архиерей Митрофаней. Далее, в 2020 г., таким же текстом-«кроссовером» становится роман «Не прощаюсь», в котором фигурирует герой «Смерти на брудершафт» Алексей Парисович Романов (Октябрьский). Наконец, в 2023 г. последний на сегодняшний день роман о Фандорине, «Яма», соединяет весь обрисованный сверхцикл с еще одним «параллельным» проектом — «Историей российского государства».

Таким образом, Б. Акуниным⁶⁷⁵ создан беспрецедентный проект — сверхтекст, объединяющий несколько микро- и макроциклов. Сверхтекст

⁶⁷³ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁶⁷⁴ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁶⁷⁵ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

является открытым множеством, которое в любой момент может быть дополнено автором, а потенциал текстов-«кроссоверов» позволяет соединить «фандоринский корпус» с другими произведениями — например, с романами, выпускавшимися под псевдонимами «Анатолий Брусникин» и «Анна Борисова». Кроме того, свертхтекст, основанный на развешленной системе синтагматических, парадигматических и ассоциативных связей, позволяет поставить вопрос о взаимодействии координат его художественного мира с жанрами фэнтэзи и «магической» прозы. Как и в них, творимая автором «вселенная» представляет собой своеобразную «версию» реальности, где наряду с историческими лицами действуют персонажи альтернативной истории, многие герои наделены мистическими способностями, а в ряде произведений появляются фантастические персонажи — вечно живущий Судья, пришельцы и т.д.

Создавая свертхтекст, автор целенаправленно провоцирует читателя на поиск интертекстуальных отсылок, сквозных мотивов и иных точек соприкосновения произведений, вовлекая их в межтекстовый диалог, а читателя — в подобие увлекательной игры. Если классический детектив предполагает игру только в соревнование по поиску преступника (удастся ли читателю найти его раньше, чем это сделает сыщик?), то в свертхтексте Б. Акунина⁶⁷⁶ реципиент участвует в поиске всевозможных отсылок, объединяющих несколько десятков текстов в единое целое. Характерной чертой текстов писателя является их обращенность к принципам постмодернизма, что фактически поднимает детектив до уровня элитарной литературы. Тексты включают в себя многочисленные отсылки к русской и зарубежной литературе и культуре, отличающиеся различной степенью «зашифрованности». В ряде случаев автор прибегает к прямой цитате — вплоть до того, что фрагмент романа буквально повторяет тексты классиков

⁶⁷⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

(ср., например, «Алмазную колесницу» и рассказ А.И. Куприна «Штабс-капитан Рыбников»), в других случаях в произведении могут быть представлены отсылки к кинотексту (ср. роман «Не прощаюсь» и сериал «Адъютант его превосходительства»). Зачастую отсылки у писателя «зашифрованы» через рамочные тексты — заголовки, подзаголовки, посвящения и эпитафии, скрыты в отдельных фрагментах текста, в предметном мире, в системе персонажей и пр. Кроме того, автор применяет и многочисленные приемы игры с читателем, размыкающие художественный мир и осуществляющие выход в реальность: аудитории предлагается продолжить текст или найти артефакт, ключ к месту расположения которого скрыт в произведении, и т.д.

Важнейшей циклообразующей связью акунинского сверткста служат сквозные мотивы — прежде всего, мотивы ономатического плана: смена имени / фамилии, искажение имени / фамилии и т.д. В частности, деформация или добровольная смена онима, характерная не только для центральных или второстепенных персонажей, но и для автора, является важнейшим вектором текстообразования и формирования литературной репутации писателя. Во «вселенной Б. Акунина⁶⁷⁷» распространены два сквозных ономатических мотива: кратковременная смена имени под влиянием внешних обстоятельств и искажение родового имени / фамилии в силу его переосмысления в других языках или в новых поколениях. Практически все персонажи идут на смену имени в силу обстоятельств, пренебрегая собственными интересами ради успехов в расследовании. Показательно, что тем же путем следует и автор, используя «временные» имена-псевдонимы (Борис Акунин, Анна Борисова, Анатолий Брусникин) и подчеркивая тем самым статус своих произведений как некой «миссии», исполняемой по необходимости.

⁶⁷⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

Дополнительным фактором объединения автономных произведений в сверхтекст выступают лингвосемиотические особенности акунинской прозы — в частности искаженная речь персонажей. Поскольку детектив как жанр основан на игре с читателем (при наличии тех же исходных данных, что и у героя-сыщика, он должен самостоятельно определить преступника), писатель включает в свои тексты различные «подсказки», метазнаки. В серии «Новый детектив» таким ключом-подсказкой является искаженная речь, свойственная различным персонажам. При этом фонетические, лексические и грамматические искажения неравнозначны и по-разному интерпретируются. В то время как фонетические и лексические девиации не затрагивают структурной основы языка, грамматические воспринимаются как очевидное «покушение» на законы языковой системы в целом. Так, фонетически искаженная речь японца Масахиро Сибаты хотя и является заметным признаком речи иностранца, не затрагивает основ языковой системы, тогда как грамматические искажения в речи доктора Линда из «Коронации», эту систему, напротив, подрывают. Иными словами, фонетические и лексические искажения в прозе Б. Акунина⁶⁷⁸ в оценочном отношении нейтральны, тогда как грамматические неизбежно указывают на злодея, о чем и должен догадаться в ходе анализа языкового материала проницательный читатель.

Сходный прием — травестия, своеобразная «смена пола», проявляющийся как на образном, так и на языковом уровнях. Акунинские персонажи нередко намеренно скрывают свою половую принадлежность, причем свойственно это в первую очередь серийным преступникам. На лингвистическом уровне травестия проявляется в том, что некоторые герои, хорошо владея русским языком, сознательно говорят или пишут, путая мужской и женский род. При этом травестия всегда сопровождается типичным детективным мотивом: персонаж-преступник введен в текст с

⁶⁷⁸ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

самого начала и стремится замаскировать свою истинную сущность, так что сыщику приходится приложить немало усилий, чтобы его вычислить.

Таким образом, «фандоринский корпус» Б. Акунина⁶⁷⁹ является репрезентативным вариантом современного сверхтекста, органично соединяя многовековой опыт мировой литературы и новейшие достижения массовой культуры. Своеобразие его заключается в том в том, что он может быть прочитан через двойную, тройную и т.д. оптику: в нем присутствуют явные и скрытые цитаты, поверхностные и глубинные аллюзии, разнообразные игровые стратегии, интригующие читателя не меньше детективной загадки. Однако значимой оказывается и сама сюжетная основа «фандоринского корпуса» — расследование преступлений, осуществляемое Эрастом Петровичем Фандориным. Перед читателем разворачивается панорама сорока двух лет жизни персонажа, в течение которых он из юного сотрудника полиции превращается в зрелого мужа, становясь участником важнейших событий в истории России — страны, интересы которой он преданно отстаивает.

⁶⁷⁹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

ЛИТЕРАТУРА

Источники

1. Акунин⁶⁸⁰, Б. Азазель. — М.: Захаров, 1998. — 334 с.
2. Акунин, Б. Алмазная колесница. — М.: Захаров, 2003. — 720 с.
3. Акунин, Б. Алтын-толобас. — М.: АСТ, 2013. — 384 с.
4. Акунин, Б. Бох и Шельма. — М.: АСТ, 2022. — 288 с.
5. Акунин, Б. Весь мир театр. — М.: Захаров, 2015. — 432 с.
6. Акунин, Б. Внеклассное чтение. — М.: АСТ, 2015. — 576 с.
7. Акунин, Б. Детская книга для мальчиков. — М.: АСТ, 2000. — 589 с.
8. Акунин, Б. Инь и Ян. — М.: Захаров, 2010. — 176 с.
9. Акунин, Б. Квест. — М.: АСТ, 2014. — 640 с.
10. Акунин, Б. Коронация, или последний из романов. — М.: Захаров, 2006. — 448 с.
11. Акунин, Б. Левиафан. — М.: Захаров, 2020. — 240 с.
12. Акунин, Б. Любовник Смерти. — М.: Захаров, 2001. — 292 с.
13. Акунин, Б. Любовница Смерти. — М.: Захаров, 2001. — 245 с.
14. Акунин, Б. Не прощаюсь. — М.: Захаров, 2018. — 416 с.
15. Акунин, Б. Нефритовые четки. — М.: Захаров, 2007. — 704 с.
16. Акунин, Б. Огненный перст. — М.: АСТ, 2013. — 384 с.
17. Акунин, Б. Он уходя спросил. — М.: АСТ, 2022. — 304 с.
18. Акунин, Б. Особые поручения. — М.: Захаров, 1999. — 320 с.
19. Акунин, Б. Пелагия и черный монах. — М.: АСТ, 2013. — 461 с.
20. Акунин, Б. Планета Вода. — М.: Захаров, 2019. — 416 с.
21. Акунин, Б. Просто Маса. — М.: АСТ, 2020. — 448 с.
22. Акунин, Б. Смерть Ахиллеса. — М.: Захаров, 2002. — 312 с.

⁶⁸⁰ Этот автор (источники 1-36, 38,39, 68) 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

23. Акунин, Б. Смерть на брудершафт. Летящий слон. — М.: АСТ, 2010. — 258 с.
24. Акунин, Б. Смерть на брудершафт. Мария, Мария... Ничего святого. — М.: АСТ, 2015. — 480 с.
25. Акунин, Б. Смерть на брудершафт. Младенец и черт. — М.: АСТ, 2009. — 288 с.
26. Акунин, Б. Смерть на брудершафт. Станный человек. — М.: АСТ, 2014. — 448 с.
27. Акунин, Б. Сокол и Ласточка. — М.: АСТ, 2014. — 448 с.
28. Акунин, Б. Спеша делать добро [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://philanthropy.ru/blogs/2014/11/17/18822/>
29. Акунин, Б. Статский советник. — М.: Захаров, 2018. — 304 с.
30. Акунин, Б. Сулажин: [книга-осьминог]. — М.: АСТ, 2020. — 223 с.
31. Акунин, Б. Турецкий гамбит. — М.: Захаров, 2005. — 224 с.
32. Акунин, Б. Ф.— М.: Том 1. — М.: АСТ, 2014. — 320 с.
33. Акунин, Б. Фантастика. — М.: АСТ, 2021. — 384 с.
34. Акунин, Б. Черный город. — М.: Захаров, 2014. — 416 с.
35. Акунин, Б. Яма. — М.: АСТ, 2023. — 320 с.
36. Акунин, Б., Чхартишвили Г.Ш. Кладбищенские истории. — М.: КоЛибри, 2004. — 240 с.
37. Аристотель, Поэтика. Риторика. Пер. с греч. В. Аппельрота, П. Платоновой. — СПб.: Азбука, 2000. — 347 с.
38. Борис Акунин: «Я никогда не сочинял шпионских романов в жанре «спокойно, Дункель!» // Известия, 23.12.2004 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://iz.ru/news/297960>
39. Борис Акунин: Анатолий Брусникин и Анна Борисова — это я [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.kp.ru/daily/25820.3/2797667/>
40. Брюсов, В.Я. Стихотворения и поэмы. — Л.: Советский писатель, 1961. — 910 с.

41. Гумилев, Н.С. Стихотворения и поэмы. — М.: Современник, 1990. — 461 с.
42. Елизаров, М. Pasternak. — М.: АСТ, 2023. — 320 с.
43. Елизаров, М. Библиотекарь. — М.: АСТ, 2023. — 384 с.
44. Конан Дойл, А. Записки о Шерлоке Холмсе. — М.: Правда, 1983. — 608 с.
45. Конан Дойл, А. Записки о Шерлоке Холмсе. Пер. с англ. К.И. Чуковского. — Минск: Маст.лит., 1984. — 654 с.
46. Конан Дойл, А. Этюд в багровых тонах / пер. с англ. Н. К. Трениной // Этюд в багровых тонах. Знак четырех. Приключения Шерлока Холмса: повести, рассказы. — М.: РИПОЛ Классик: Престиж книга: Литература, 2005. — 528 с.
47. Кристи, А. Пуаро ведет следствие. Пер. с англ. П.В. Рубцова. — М.: Центрполиграф, 2003. — 592 с.
48. Кристи, А. Таинственное происшествие в Стайлз. — Красноярск: Красноярское книжное издательство, 1990. — 459 с.
49. Лукьяненко, С.В., Васильев В.Н. Дневной дозор. — М.: АСТ, 2019. — 384 с.
50. Лукьяненко, С. Ночной дозор. — М.: АСТ, 2023. — 352 с.
51. Лукьяненко, С. Последний дозор. — М.: АСТ, 2020. — 368 с.
52. Мандельштам, О. Полное собрание стихотворений. — СПб: Академический проект, 1995. — 724 с.
53. Мережковский, Д. В тихом омуте. — М.: Советский писатель, 1991. — 496с.
54. Мережковский, Д.С. Христос и Антихрист: Трилогия в 4 кн. — М.: Книга, 1989–1990.
55. Мережковский, Д.С. Царство зверя. Трилогия. авторский сборник. — М.: Эксмо, 2011.
56. Мисима, Ю. Золотой храм. Пер. с японского Г.Ш. Чхартишвили. — М.: Азбука, 2023. — 288 с.

57. Набоков, В.В. Другие берега. — М.: Корпус, 2022. — 320 с.
58. Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер. — М.: Издательский дом «Искусство», 2004. — Т. 1. — 16 июня 1899 года – 13 апреля 1902 года [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0550.shtml
59. Платон, Пир [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://lib.ru/POEEAST/PLATO/pir.txt>
60. По, Э.А. Тайна Мари Роже [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://lib.ru/INOFANT/POE/Mariroge.txt>
61. По, Э.А. Убийство на улице Морг [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://lib.ru/INOFANT/POE/Morgue.txt>
62. Пожар на Пятой авеню. Новая лаборатория на Хаустон-стрите, 46. «Ковчег», управляемый по радио. Торпеды или роботы? Автомат с «собственным умом» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.electrolibrary.info/tesla/book10.htm>
63. Резник, Г.М. Рыцарь правосудия // Плевако Ф.Н. Избранные речи. — М.: Юрайт, 2015. — 649 с.
64. Рубина, Д. И. Белая голубка Кордовы. — М.: Эксмо, 2018. — 624 с.
65. Рубина, Д. И. Наполеонов обоз. Книга 3. Ангельский рожок. — М.: Эксмо, 2020. — 340 с.
66. Толстой, Л.Н. Война и мир. Т. 1–2. — М.: Эксмо, 2020. — 1120 с.
67. Чехов, А.П. Письмо Лаврову В. М., 31 августа 1893 г. Мелихово // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. — М.: АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974–1983. Т. 5. Письма, Март 1892–1894. — М.: Наука, 1977. — С. 231–232.
68. Чхартишвили, Г.Ш. Писатель и самоубийство. — М.: Захаров, 2019. — 672 с.

Исследования

69. Абашев, В. В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века / В. В. Абашев. — Пермь: Изд-во Пермского университета, 2000. — 404 с.

70. Абашева, М.П. Литература в поисках лица (русская литература конца XX века: становление авторской идентичности). — Пермь: Изд-во Пермского университета, 2001. — 320 с.

71. Автономова, Н.С. Бахтин и Лотман: на подступах к открытой структуре... // Вестник культурологии. — 2008. — № 1. — С. 123–142.

72. Алексеев, Н. Русско-японский сыщик // Иностранец, май 2000 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.inostranets.ru/archive/2000/0209_5/

73. Амирян, Т.Н. Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы (Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева): Автореф. дисс. ... к.ф.н. — М., 2012. — 25 с.

74. Амирян, Т.Н. Три способа типологизации детективного жанра сегодня // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2011. — Вып. 3. — С. 146–154.

75. Анисимова, О. Обращение к мифу в современной литературе // Высшее образование в России. Кругозор. — 2003. — № 2. — С. 127–131.

76. Апресян, Ю.Д. Избранные труды. Том 1. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Школа «Языки русской культуры», Издательская фирма «Восточная литература РАН», 1995 — 480 с.

77. Апресян, Ю.Д. Том. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. — 767 с.

78. Арнольд, И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей / научный редактор П.Е. Бухаркин. — СПб.: Издательство С.-Петербургского ун-та, 1999. — 444 с.

79. Артемова, С. Ю. Трансформация жанров русской лирики в XX веке. Автореф. дисс.... д.ф.н. — Тверь, 2020. — 44 с.
80. Артемова, С. Ю. Лирические жанры сегодня. — Тверь: Тверской государственный университет, 2020. — 191 с.
81. Арутюнова, Н.Д. Язык и мир человека. — М.: Языки русской культуры, 1998. — 896 с.
82. Афанасьева, О.В. Англо-американский культурный пласт в детективной прозе Бориса Акунина⁶⁸¹. Дисс. ... к.ф.н. — М.: Российский университет дружбы народов, 2019. — 220 с.
83. Ахманов, О.Ю. Жанровая стратегия детектива в творчестве Питера Акройда: Автореф. дисс. ... к.ф.н. — Казань, 2011. — 22 с.
84. Ахриева, Л.М. Концепция жанра в статьях Ю. Н. Тынянова «Литературный факт» и «о литературной эволюции» // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. — 2014. — № 1. — С. 78–80.
85. Балашова, Л.В. Жанры «внелитературной речевой культуры» в зеркале метафоры // Жанры речи. Вып. 5. Жанр и культура. — Саратов, 2007. — С. 21–44.
86. Баркова, А. Л. Мировая мифология. — М.: РИПОЛ Классик, 2019. — 528 с.
87. Барт, Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. — 512 с.
88. Басинский, П. Штиль в стакане воды // Литературная газета, 23–29 мая. — 2001. — № 21. — С. 10.
89. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975. — 502 с.

⁶⁸¹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

90. Бахтин, М.М. Проблемы речевых жанров. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.

91. Бахтин, М.М. Слово в романе [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/slov_rom.php

92. Бахтин, М.М. Собр. соч. — М.: Русские словари, 1996. — Т.5: Работы 1940–1960 гг. — 731 с.

93. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; Примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. 2-е изд. — М.: Искусство, 1986. — 445 с.

94. Бирюзова, Н.А. Мотив второго пришествия Христа в русской литературе XIX–XX вв. (на материале произведений Ф.М. Достоевского, М.А. Булгакова, А. и Б. Стругацких, Б. Акунина⁶⁸²). — Дисс. ... к.ф.н. — М., 2010. — 245 с.

95. Бобкова, Н.Г. Функции постмодернистского дискурса в детективных романах Бориса Акунина⁶⁸³ о Фандорине и Пелагии. Дисс. ... к.ф.н. — Улан-Удэ, 2010. — 189 с.

96. Богатырев, А.В. Энциклопедия Эркюля Пуаро. — М.: Перо, 2021. — 282 с.

97. Богомолов, Ю.А. Затянувшееся прощание: российское кино и телевидение в меняющемся мире. — М.: МИК, 2006. — 320 с.

98. Бокарев, А. С. Композиция и жанровый репертуар книги стихов И. Холина «Жители барака»/ Бокарев А. С., Ткачук Ю. В. // Восемь великих / Отв. ред. Ю. Б. Орлицкий. — М.: РГГУ, 2022. — С. 619–632.

99. Бокарев, А. С. Поэтика литературной группы «Московское время» в контексте русской лирики 1970–1980-х годов: монография. — Ярославль: РИО ЯГПУ, 2016. — 183 с.

⁶⁸² Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁶⁸³ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

100. Бокарев, А. С. Поэтика русской лирики второй половины XX – начала XXI века: субъектная структура и образный язык: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Ярославль, 2021. — 44 с.

101. Бокарев, А. С. Поэтическая стратегия миромоделирования в «Жителях барака» И. Холина и «Эдеме» А. Цветкова // Лианозовская школа: между барачной поэзией и русским конкретизмом / под ред. Г. Зыковой, В. Кулакова, М. Павловца. — М.: Новое литературное обозрение, 2021. — С. 280–294.

102. Бокарев, А. С. Система циклообразующих связей в книге стихов А. Цветкова «Песни и баллады» // Верхневолжский филологический вестник. — 2015. — № 2. — С. 124–129.

103. Болдырева, Е. М. Memini ergo sum: автобиографический метатекст И. А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма. — Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2007. — 497 с.

104. Бондарко, А. В. Теория морфологических категорий. — М.: Языки славянских культур, 2005. — 621 с.

105. Борунов, А.Б. «Отсечение головы» как сквозной мотив «Фандоринского корпуса» Бориса Акунина⁶⁸⁴ // Вестник ТвГУ. Серия: Филология (3). — С. 20–27.

106. Борунов, А.Б. Андрогиния как циклообразующий мотив в «фандоринском корпусе» Б. Акунина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2021. — № 2. — С. 247–251.

107. Борунов, А.Б. Герой и прототип как tertium comparationis в сверхцикле текстов Б. Акунина // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы XII Международной научно-практической конференции. — Москва — Пенза, 2022. — С. 10–14.

⁶⁸⁴ Автор, упоминаемый в источниках 104-112, 115-119, 122-124, 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

108. Борунов, А.Б. Гипертекстуальные коды в «фандоринском макроцикле» Б. Акунина // МНКО. — 2023. — № 4 (101). — С. 388–389.

109. Борунов, А.Б. Игровые стратегии как принцип создания сверхтекстового единства в творчестве Б. Акунина // Научный диалог. — 2023. — № 1. — С. 213–231.

110. Борунов, А.Б. К проблеме интертекстуальности в текстах Б. Акунина: об одной аллюзии в «Детской книге для мальчиков» // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы X Международной научно-практической конференции / Борунов А.Б., Герейханова К.Ф. — Москва — Пенза, 2021. — С. 17–21.

111. Борунов, А.Б. Макароническая речь как индекс «своего» и «чужого» в «седьмой фильме» «Смерти на брудершафт» Б. Акунина // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы X Международной научно-практической конференции. — Москва — Пенза, 2021. — С. 13–17.

112. Борунов, А.Б. Мистификационный имидж Бориса Акунина в проекте «авторы»: проблема композиционной и стилистической целостности / Борунов А.Б., Кузнецова А.П. // Материалы международной научно-практической онлайн-конференции «Цифровизация в эпоху развития современного общества»; ИМПЭ им. А.С. Грибоедова; ООО «Издательство «Юрист». — 2020. — С. 171–177.

113. Борунов, А.Б. Мотив «чужого ребенка» как сквозной код в прозаических макроциклах Бориса Акунина и Дины Рубиной / Борунов А.Б., Пинаев С.М. Сильчева, А.Г. // Litera. — 2022. — № 6. — С. 175–182.

114. Борунов, А.Б. Романы Михаила Елизарова «Pasternak» и «Библиотекарь»: к вопросу о цикле / Борунов А.Б., Тулушева Е.С. // Проблемы и перспективы преподавания языков и специальных дисциплин в иностранной аудитории / Сб. международ. научно-практической конф. — М.: РГСУ, 2024. — С. 30–35.

115. Борунов, А.Б. Сквозные образы как циклообразующие скрепы «фандоринского корпуса»: концепт правителя // Научный диалог. — 2020. — № 12. — С. 123–132.

116. Борунов, А.Б. Стилистический потенциал интертекстуальности как способ создания сверхтекста в художественном произведении (на материале текстов современных прозаиков Рэгу Митры и Бориса Акунина) // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы XV Международной научно-практической конференции. — Москва — Пенза, 2023. — С. 7–25.

117. Борунов, А.Б. Таксономия как жанро- и циклообразующий паттерн «фандоринского корпуса» Б. Акунина / Борунов А.Б., Афанасьева О.В. // Научный диалог. — 2021. — № 7. — С. 140–153.

118. Борунов, А.Б. Травестия как циклообразующий прием «фандоринского корпуса» Б. Акунина. // Litera. — 2021. — № 8. — С. 97–104.

119. Борунов, А.Б. Художественные функции искаженной речи в «фандоринском корпусе» Б. Акунина // Научный диалог. — 2020. — № 10. — С. 243–254.

120. Борунов, А.Б. Praesens historicum как стилистический прием снятия гендерной оппозиции в детективах Б. Акунина (на материале произведений «Декоратор» и «Сулажин») / Борунов А.Б., Герейханова К.Ф., Шуйская Ю.В. // Litera. — 2022. — № 9. — С. 142–148.

121. Борунов, А.Б. Авторский миф в современном постмодернистском романе / Борунов А.Б., Шерчалова Е.В. // Филологический класс. — 2021. — № 3. — С. 8–20.

122. Борунов, А.Б. К проблеме корреляции «вселенной Фандорина» с реальной действительностью: исторические прототипы и их архетипическая трансформация // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере.

Материалы XI Международной научно-практической конференции. — Москва — Пенза, 2021. — С. 10–14.

123. Борунов, А.Б. К проблеме циклообразующих мотивов «фандоринского корпуса» Б. Акунина // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы IX Международной научно-практической конференции. — Москва — Пенза, 2020. — С. 5–10.

124. Борунов, А.Б. Методы скрепления сверхтекста в современной русской литературе: случай Б. Акунина // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. — №1 (3). — С. 7–16.

125. Борунов, А.Б. Речевой портрет образа иностранца в «фандоринском» корпусе Б. Акунина как лингвостилистическая константа метацикла // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2020. — № 12. — С. 327–331.

126. Борунов, А.Б. Теоретические основы композиционного анализа художественного текста // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы XIV Международной научно-практической конференции. — Москва — Пенза, 2022. — С. 8–16.

127. Бочкина, М.В., Голубков, М.М. Понятия «исторического» и «неисторического» в эстетической и философской системе романа «Авиатор» Е. Водолазкина // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. — 2018. — Т. 23. — № 2. — С. 188–197.

128. Бреева, Т. Н. Концептуализация истории в литературных проектах Г. Чхартишвили // Филология и культура. — 2014. — № 3 (37). — С. 42–48.

129. Бройтман, С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы: учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — Т. 2. — 368 с.

130. Бройтман, С. Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь». — М.: Прогресс-Традиция, 2007. — 608 с.
131. Букарева, Н. Ю. Повествовательная организация рассказов Д. Рубиной 1980-х годов // Верхневолжский филологический вестник. — 2016. — № 1. — С. 138–142.
132. Булгарова, Б.А. "Каждому поколению - свой Шерлок": образ героя в экранизациях произведений А. Конан Дойла о Шерлоке Холмсе/ Булгарова Б.А., Овчаренко А.Ю., Барабаш В.В., Воропаева Ю.А.//Наука телевидения. - № 2, 2021. – С.171-212
133. Вартанова, Е. Медиаэкономика зарубежных стран: уч. пособие. — М.: Аспект Пресс, 2003. — 335 с.
134. Ведерников, Ю. В. Гибель кораблей и судов в русско-японскую войну 1904–1905 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://asia-business.ru/military/lost/lost_176.html
135. Веселова, Н.А., Орлицкий, Ю.Б. Заметки о заглавии (в русской поэзии 1980–90 гг.) // Арион. — 1998. — № 1. — С. 114–120.
136. Веселова, Н.А., Орлицкий, Ю.Б., Скороходов, М.В. Поэтика заглавия: материалы к библиографии // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Сборник научных трудов. — Тверь: Тверской государственный университет, 1997. — С. 158–180.
137. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика. — М.: Высшая школа, 1989. — 648 с.
138. Веселовский, А.Н. Собр. соч. — М.; Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1938. — Т. 16. — 368 с.
139. Виноградов, В.В. О языке художественной прозы. Избранные труды. — М.: Наука, 1980. — 360 с.
140. Вишневский, А. Сквозь призму детектива: Мир романов Бориса Акунина и Леонида Юзефовича. — М.: РГГУ, 2011. — 152 с.

141. Вишнякова, О.Д. Язык и концептуальное пространство (на материале английского языка): Монография. — М.: МАКС ПРЕСС, 2002. — 379 с.
142. Владимирович, А. Тайна в крови. — М.: Издательские решения, 2018. — 90 с.
143. Волкова, Н. Литературная стратегия рубежа XX–XXI веков: вариант Б. Акунина⁶⁸⁵. Дисс. ... к.ф.н. Univerzita Karlova v Praze Filozofická fakulta, 2007. — 234 с.
144. Волошинов, В. Н. (М. М. Бахтин). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. — М.: Лабиринт, 1993. — 192 с.
145. Вольский, Н.Н. Дело о «детективе без берегов» («теоретические» споры о детективе и их практические результаты) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://zhurnal.lib.ru/d/detektivklub/delo.shtml>
146. Вольский, Н.Н. Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра. — Новосибирск: НГПУ, 2006. — 278 с.
147. Гавриков, В.А. В поэтической вселенной Александра Башлачева. — М.: Bull Terrier Records, 2018. — 260 с.
148. Гавриков, В.А. Переосмысляя аксиомы «рокологии»: циклизация // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2014. — № 15. — С. 6–17.
149. Гавриков, В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст / под научной редакцией Ю.В. Доманского. — Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. — 633 с.
150. Гейко, Р.А. Издательство зарубежных комиксов на примере образа Джокера в комиксе «Темный рыцарь» // International scientific review of the problems and prospects of modern science and education. XLI International scientific and practical conference. — 2018. — С. 172–174.

⁶⁸⁵ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

151. Герейханова, К.Ф. «Конандойловский» след в «Нефритовых четках» Б. Акунина: стилистические рецепции оригинала и русских переводов // Культура и цивилизация. — 2017. — Т. 7. — № 4А. — С. 182–189.

152. Герейханова, К.Ф. Интертекстуальные стратегии в сборнике «Нефритовые четки» Бориса Акунина⁶⁸⁶. Дисс. ... к.ф.н. — М.: Российский университет дружбы народов, 2018. — 200 с.

153. Гиляровский, В.А. Катастрофа на Ходынском поле. 20 мая 1896 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.booksite.ru/fulltext/esy/nre/por/taz/hy/17.htm>

154. Гинзбург, Л.Я. О лирике. — Л.: Советский писатель, 1974. — 408 с.

155. Гловинская, М.Я. Семантические типы видовых противопоставлений русского глагола. — М.: Наука, 1982. — 155 с.

156. Глухоедова, Н.Н. Языковая композиция художественного текста: структурные компоненты (на материале романа Руслана Киреева «Апология»). Дисс. ... к.ф.н. — Чита: Забайкальский гос. гум.-пед. ун-т им. Н.Г.Чернышевского, 2009. — 159 с.

157. Головачева, А. (ред.) Весь мир театр? Весь мир — литература! Б. Акунин⁶⁸⁷ глазами заинтересованных читателей. — М.: Буки Веди, 2016. — 132 с.

158. Голубков, М.М. История русской литературной критики XX века (1920–1990-е годы): учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Филология» направления

⁶⁸⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁶⁸⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

подготовки «Филология» / Сер. Высшее профессиональное образование. Филология. — М.: Издательский центр «Академия», 2008. — 368 с.

159. Голубков, М.М. Научные принципы периодизации русской литературы XX века // Мир русскоговорящих стран. — 2019. — № 1 (1). — С. 79–85.

160. Голядкин, Н. А. История отечественного и зарубежного телевидения. — М.: Аспект Пресс, 2016. — 191 с.

161. Горшков, А.И. Композиция художественного текста как объект лингвистического исследования // Русский язык: Проблемы художественной речи. Лексикология и лексикография. Виноградовские чтения. IX–X. — М.: Наука, 1981. — С. 82–91.

162. Гумбольдт, В. Фон Избранные труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1984. — 397 с.

163. Давидян, М.В. Онимы в художественном дискурсе Бориса Акунина: семантика и прагматика. // Гуманитарные и социальные науки. 2012. — № 5. — С. 211–219.

164. Данилкин, Л. Клудж. — М.: НЛО, 2010. — № 1. — С. 135–154.

165. Дарвин, М. Н. Поэтический мир лирического цикла: Автор и текст. — М.: РГГУ, 2018. — 288 с.

166. Дарвин, М. Н., Тюпа, В. И. Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. — Новосибирск: Наука, 2001. — 293 с.

167. Дарвин, М.Н. Художественная циклизация лирики // Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — С. 476–515.

168. Двинина, С.Ю. Категории времени и пространства в художественном дискурсе постмодернизма (на материале романов «Хоксмур» П. Акройда, «Алвертон» А. Торпа, «Чапаев и Пустота» В. Пелевина, «Алтын-толобас» Б. Акунина). Дисс. ... к.ф.н. — Челябинск, 2014. — 230 с.

169. Дворак, Е.Ю. Русское детское фэнтези: жанровая специфика и особенности мифопоэтики. Дисс. ... к.ф.н. — М., 2015. — 237 с.

170. Дворак, М.А. Концепция «альтернативной истории» в российской литературе сквозь призму постмодернизма (на примере романов Х. ван Зайчика) // Сборник научных трудов студентов, аспирантов и соискателей. Вып. 2012 года. — М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2012. — С. 188—193.

171. Дворак, М.А. Специфика художественного мира, конфликта и жанра в современной российской фантастике: на примере произведений Г.Л. Олди. Дисс. ... к.ф.н. — М., 2015. — 208 с.

172. Дементьев, Д. Что означает индиго, синий цвет ауры человека? [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://huarache-shop.ru/raznoe/cvet-indigo-znachenie-chto-oznachaet-indigo-sinij-cvet-aury-cheloveka-znachenie-indigo-sinej-aury.html>

173. Деррида, Ж. «Голос и феномен» и другие работы по теории знака Гуссерля: Пер. с англ. — СПб.: Алетейя, 1999. — 208 с.

174. Десятов, В.В. Любовь Степкина: Борис Акунин⁶⁸⁸ и Василий Шукшин // Филология и человек. — 2009. — № 2. — С. 45–52.

175. Десятов, В.В. Метафизика детектива (о романе Бориса Акунина «Седмица трехглазого») / Десятов В.В., Карпухина В.Н. // Сибирский филологический журнал. — 2019. — № 1. — С. 134–147.

176. Десятов, В.В. Под знаком осиротевших («Азазель» Б. Акунина и антиутопии В. Набокова) // Вестник Барнаульского государственного педагогического университета. — 2004. — № 4–2. — С. 49–51.

177. Десятов, В.В. Русский бог (Борис Акунин и Василий Шукшин) // Филология и человек. — 2010. — № 3. — С. 109–121.

⁶⁸⁸ Автор, упомянутый в источниках 172-176, 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

178. Десятов, В.В. Что такое хорошо и что такое плохо? О философских романах Бориса Акунина и Глории Му «Детская книга», «Детская книга для девочек» / Десятов В.В., Карпухина В.Н. // Сибирский филологический журнал. — 2014. — № 1. — С. 178–185.

179. Доманский, Ю.В. Рок-поэзия: филологический ракурс: монография. — Москва: Intrada, 2015. — 272 с.

180. Доманский, Ю.В. Рок-поэтика. — М.: Эдитус, 2023. — 206 с.

181. Доманский, Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. — М.: Intrada — Издательство Кулагиной, 2010. — 232 с.

182. Домашнев, А.И. Интерпретация художественного текста./ А.И. Домашнев, И.П. Шишкина, Е.А. Гончарова. — М.: Просвещение, 1984. — 208 с.

183. Дьякова, Е. Борис Акунин⁶⁸⁹ как успешная отрасль промышленности // Новая газета — 2001. — № 45. — С. 23.

184. Дьяконов, Г.В. Диалогичная концепция эстетики и литературоведения М.М. Бахтина // Соціальна психологія. — 2006. — № 6 (20). — С. 35–46.

185. Дьяконов, Г.В. Концепция диалога М.М. Бахтина — основа экзистенциально-онтологической психологии // Соціальна психологія. — 2006. — № 5 (19). — С. 45–55.

186. Егорова, О.Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века. Дисс. ... д.ф.н. — Волгоград: Волгоградский государственный педагогический университет, 2004. — 529 с.

187. Ельмслев, Л. Прологомены к теории языка. Пер. с англ. Ю.К. Лекомцева. — М.: Комкнига, 2006. — 248 с.

⁶⁸⁹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

188. Емелин, В.А. Лабиринты постмодернизма: идентификация ускользающего смысла // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. — 2010. — № 3. — С. 65–75.

189. Емельяников, С. Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй империи. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/emelyanikov-estestvennaya-i-socialnaya-istoriya.htm>

190. Ермоленко, О.В. «Мифотворчество» и «индивидуально-авторское мифотворчество»: проблема разграничения понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2020. — Т. 13. — Вып. 3. — С. 90–93.

191. Ерохина, А.М. Подтекст как способ моделирования художественного текста и как критерий его смысловой ёмкости (на материале текстов Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина⁶⁹⁰ «Ф.М»). — Дисс. ... к.ф.н. — Новгород, 2018. — 220 с.

192. Ерохина, Т.И. Кинокомикс как мифотекст современной массовой культуры / Ерохина Т.И., Бадиль К.К. // Ярославский педагогический вестник. — 2017. — № 3. — С. 359–363.

193. Ерохина, Т.И. Серебряный век как код современной массовой культуры // Ярославский педагогический вестник. — 2016. — № 3. — С. 252–257.

194. Ерохина, Т.И. Сферы и уровни массовой культуры: российский дискурс / Ерохина Т.И., Летина Н.Н., Злотникова Т.С. // Ярославский педагогический вестник. — 2016. — № 5. — С. 255–264.

195. Ерохина, Т.И. Феномен памяти в массовой культуре: контрпамять и постпамять в отечественном кинематографе // Ярославский педагогический вестник. — 2017. — № 5. — С. 269–274.

⁶⁹⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

196. Живов, В.М. История языка русской письменности: В 2 т. Т. 1. — М.: Русский фонд содействия образованию и науке. — 2017. — 818 с.
197. Жирмунский, В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. — Л., 1978. — 424 с.
198. Журналистика и конвергенция: почему и как традиционные СМИ превращаются в мультимедийные / под ред. А.Г. Качкаевой. — М., 2010. — 200 с.
199. Заваркина, М.В. Жанр как категория поэтики (проблемы, тенденции, перспективы) // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 1. — С. 7–35.
200. Залевская, А.А. Текст и его понимание: Монография. — Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. — 177 с.
201. Захарченко, Н.А. Принцип сериальности как способ организации современного телевизионного контента // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. — 2017. — № 2. — Т. 1. — С. 140–146.
202. Зеленко-Жданова, О. Московский златоуст. Федор Никифорович Плевако [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://topwar.ru/72300-moskovskiy-zlatoust-fedor-nikiforovich-plevako.html>
203. Зимин, И.В. Двор российских императоров./ Зимин И.В., Девятов С.В. / Энциклопедия жизни и быта. В 2 т. М.: Кучково поле, 2014. — 876 с.
204. Зиндер, Л.Р. Общая фонетика. — М.: Высшая школа, 1979. — 312 с.
205. Злотникова, Т. С. Массовое сознание в философской традиции и в современных интерпретациях // Вопросы философии. — 2020. — № 10. — С. 46–56.
206. Злотникова, Т.С. Российский дискурс массовой культуры в фокусе социокультурного исследования /Злотникова Т.С., Летина Н.Н. // Обсерватория культуры. — 2018. — Т. 15. — № 4. — С. 422–435.
207. Злотникова, Т. С. Соблазны и отторжения массовой культуры: российский опыт. — М.: Согласие, 2020. — 620 с.

208. Золотова, Г.А. Грамматика композиции // *Художественный текст как динамическая система: Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева*. Отв. ред. Н.А. Фатеева; Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. — М.: Управление технологиями, 2006. — С. 164–171.

209. Зусева-Озкан В. Б. Историческая поэтика метаромана: монография. — М.: Intrada, 2014. — 488 с.

210. Ибадова, Н.Э., Голубков, М.М. Проблематика и жанровое своеобразие романа Юрия Полякова «Гипсовый трубач» // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика*. — 2020. — Т. 25. — № 1. — С. 46–57.

211. Ибатуллина, Г.М. Рефлексия и принципы жанрового миромоделирования // *Филологические науки: Вопросы теории и практики*. — 2013. — № 12. — Ч. 1. — С. 92–94.

212. Иванов, В.В. Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // *Диалог, карнавал, хронотоп*. — 1996. — № 3 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://nevmenandr.net/dkx/?y=1996&n=3&abs=LISOV>

213. Казачкова, А.В. Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина⁶⁹¹ 1990 – начала 2000-х гг. Дисс. ... к.ф.н. — Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского. — 2015. — 203 с.

214. Казачкова, А.В. Философско-эстетический контекст детективного цикла Бориса Акунина об Эрасте Фандорине: диалог Востока и Запада // *Вестник Нижегородского университета имени Н.И. Лобачевского*. — 2013. — № 1(2). — С. 127–129.

⁶⁹¹ Автор, упомянутый в источниках 211-213, 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

215. Калганова, В.Е. Интертекстуальность как текстообразующий механизм романа Бориса Акунина «Азазель» / Калганова В.Е., Михайлов Э.Л. // Пушкинские чтения. — Вып. XIX. — 2014. — С. 119–127.

216. Калинина, Ю.М. Композиция художественного текста как средство выражения его антропоцентричности. Дисс. ... к.ф.н. Липецкий гос. пед. ун-т. — Липецк, 2009. — 217 с.

217. Карамзин, Н.М. История государства Российского [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.spsl.nsc.ru/history/karam/karahist.htm>

218. Карпов, А.Д. Традиции исторического повествования в отечественной романной прозе рубежа XX–XXI вв. (на материале творчества А. Иванова и Бориса Акунина⁶⁹²). Дисс. ... к.ф.н. — Нижний Новгород, 2023. — 252 с.

219. Катин, В.И. Криминальный романтизм как явление культуры современной России. Автореф. дисс. ... к.ф.н. — Саратов, 2007. — 20 с.

220. Кириленко, Н.Н. Детектив: логика и игра. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/detektiv-logika-i-igra>

221. Кириленко, Н.Н. Жанровый инвариант и генезис классического детектива. Дисс. ... к.ф.н. — М.: Российский государственный гуманитарный университет. — М., 2016. — 252 с.

222. Китаева, О. Детективы о прекрасном XIX веке // Дипломат, январь 2001. — С. 3–26.

223. Кихней, Л. К вопросу о понятии жанра в литературе // Ernst — Moritz — Arndt — Universität. Beiträge zur Methodik des fachbezogenen fremdsprachenunterrichts V // Zweites fachsprachliches Symposium des Institutes für Fremdsprachen. — Greifswald, 1990. — С. 124–132.

224. Кихней, Л.Г. «Чужая старинную быль...» Мифопоэтическое преломление «национальной идеи» в лирике позднего Гумилева //

⁶⁹² Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

Гумилевские чтения. Материалы Международ. науч. конф. — СПб.: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2006. — С. 87–98.

225. Кихней, Л.Г. К герменевтике жанра в лирике // Герменевтика литературных жанров / Под ред. проф. В.М. Головки. — Ставрополь: Изд-во СГУ; Ставроп. книж. изд-во, 2007. — С. 36–68.

226. Кихней, Л.Г. Лирический субъект в поэзии В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы, 2007–2009 гг. Сб. науч. тр. — Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2009. — С. 9–42.

227. Кихней, Л.Г. Литературный жанровый канон и жанровая изотопия (к проблеме жанровой идентификации) // Материалы IV Международной научно-практической конференции «Россия в мире» / Ответ. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. — Москва—Пенза: Издательство Пензенского государственного университета, 2018. — С. 390–397.

228. Кихней, Л.Г. О механизме жанрового моделирования лирики: авторская установка и «память жанра» // Метаморфозы жанра. Мат-лы 7-ой международной науч. конференции «Художественный текст и культура». — Владимир: ВГУ, 2010. — С. 204–217.

229. Кихней, Л.Г. Ономастическая игра как элемент интертекста в сборнике Бориса Акунина⁶⁹³ «Нефритовые четки» / Кихней Л.Г., Герейханова К.Ф. // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы V Международной научно-практической конференции. Отв. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. — Пенза, 2018. — С. 23–30.

⁶⁹³ Автор, упомянутый в источниках 227,229,230, 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

230. Кихней, Л.Г. Эсхатологический миф в позднем творчестве О. Мандельштама // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 2005. — № 6. — С. 108–123.

231. Ковалева, К.Л. Интертекстуальность как стилеобразующее средство в постмодернистском проекте «Б. Акунин» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://pbn.nauka.gov.pl/sedno-webapp/works/619270>

232. Коваленко, А.Г. Борис Акунин, литературовед и педагог. Рецензия на книгу: Акунин Б. Русский в Англии: самоучитель по беллетристике./ Коваленко А.Г., Денисенко А.В. / М.: Альпина Паблишерс, 2022. 376 с., ил. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. — 2023. — Т. 28. — № 1. — С. 187–191.

233. Коваленко, А.Г. Исследовательские методы в литературоведении. — М.: Российский университет дружбы народов, 2021. — 40 с.

234. Коваленко, А.Г. Роман-эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир» как полифоническая структура // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. — 2022. — № 6. — С. 60–68.

235. Коваленко, А.Г., Корочкина Д.Н. Феминный дискурс в творчестве Евгении Некрасовой // Вестник российского университета дружбы народов. серия: Литературоведение. Журналистика. — 2022. — № 4. — С. 695–705.

236. Коваленко, А.Г., Лумпова Н.Л. Семиотическая модель полифоничного текста (роман-эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир») // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. филологические науки. — 2023. — Т. 9. № 1. — С. 140–151.

237. Коваленко, А.Г., Цзяжуй Х. Дистопия или трансгрессия? (Два прочтения повести В. Сорокина «Метель») // Неофилология. — 2023. — Т. 9. — № 4. — С. 835–844.

238. Коваленко, А.Г. Литература и постмодернизм. — М.: РУДН, 2004. — 142 с.

239. Коваленко, А.Г. Очерки художественной конфликтологии: Антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века: монография. — М.: РУДН, 2010. — 491 с.

240. Ковтун, Е.Н. Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (на материале европейской литературы первой половины XX века). — М.: Изд-во МГУ, 1999. — 308 с.

241. Комракова, А. Казнить за странную внешность: теория Чезаре Ломброзо [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://vc.ru/legal/106127-kaznit-za-strannuyu-vneshnost-teoriya-chezare-lombrozo>

242. Котихина, С.А. Сравнительный анализ образов Эркюля Пуаро и мисс Марпл в произведениях Агаты Кристи // Человек в фокусе лингвистики, литературоведения и языкового образования. Международный сборник научных трудов по лингвистике, литературоведению, лингводидактике. — М.: МГПУ, 2022. — С. 175–183.

243. Красильникова, Е.П. Интертекстуальные связи пьес Б. Акунина⁶⁹⁴ и А.П. Чехова «Чайка». Дисс ... к.ф.н. — Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2008. — 214 с.

244. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: Прогресс, 2000. — С. 427–457.

245. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики Текст. — М.: Изд-во «РОССПЭН», 2004. — 656 с.

246. Кротова, Д.В. Модели интерпретации проблемы времени в современном романе: «Лавр» Е. Водолазкина, «Миусская площадь» М. Голубкова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. — 2017. — № 4. — С. 96–105.

⁶⁹⁴ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

247. Кротова, Д.В. Постмодернизм или продолжение традиции: проза В. Пелевина // Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. — М.: МАКС Пресс, 2018. — С. 103–135.

248. Кротова, Д.В. Поэзия В. Шаламова: идейно-образные константы и художественная генеалогия (модернистский аспект). — М.: МАКС Пресс, 2023. — 576 с.

249. Кротова, Д.В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. — М.: МАКС Пресс Москва, 2018. — 224 с.

250. Кротова, Д.В. Творчество В. Пелевина и традиции модернизма // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 3 (69): в 3-х ч. Ч. 3. — С. 29–32.

251. Купина Н. А. Сверхтекст и его разновидности / Н. А. Купина, Г. В. Битенская // Человек — текст — культура / под ред. Н. А. Купиной, Т. В. Матвеевой. — Екатеринбург, 1994. — С. 214–233.

252. Курицын, В. Один раз — не Эраст [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.guelman.ru/slava/akun.html>

253. Кучина, Т. Г. Поэтика «я»-повествования в русской прозе конца XX – начала XXI в. — Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2008. — 269 с.

254. Кучина, Т. Г. Современный отечественный литературный процесс. 11 класс: учебное пособие. — М.: Дрофа, 2006. — 349 с.

255. Ламзина, А.В. «Эхо» Эдгара По в «Поэме без героя» и поздних стихах Анны Ахматовой/Ламзина А.В., Кихней Л.Г. // Litera. — 2021. — № 1. — С. 1–14.

256. Лахманн, Р. Дискурсы фантастического. — М.: Новое литературное обозрение, 2009. — 384 с.

257. Лейдерман, Н.Л. Жанровые системы литературных направлений и течений // Проблемы литературных жанров: Материалы V научн. межвуз. конференции. 15–18 окт., 1985. — Томск, 1987. — С. 3–4.

258. Лейдерман, Н.Л. К определению сущности категории «жанр» // Жанр и композиция литературного произведения. Вып. 3. — Калининград, 1976. — С. 3–13.

259. Лейдерман, Н.Л. Русская литература XX века (1950–1990 е годы): учебное пособие для студентов высших учебных заведений: в 2 т. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. — М.: Издательский центр «Академия», 2010. — 416 с. + 688 с.

260. Лейдерман, Н.Л. Теория жанра: Научное издание. — Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО: Урал гос. пед. ун-т., 2010. — 904 с.

261. Леонтьев, А.Н. Деятельность, сознание, личность. — М.: Политиздат, 1975. — 304 с.

262. Летина, Н.Н. «Русский» дискурс в актуализации классики современной массовой культурой // Ярославский педагогический вестник. — 2017. — № 5. — С. 288–292.

263. Летина, Н.Н. Современная массовая культура pro русская классика // Второй российский эстетический конгресс. Тезисы докладов участников. — Екатеринбург, 2021. — С. 314–315.

264. Литвина А.Ф., Успенский Ф.Б. Русские имена половецких князей. Междинастические контакты сквозь призму антропонимики. — М.: ПОЛИМЕДИА, 2013. — 280 с.

265. Литвина, А.Ф. Выбор имени у русских князей в X—XVI вв. Династическая история сквозь призму антропонимики/Литвина А.Ф., Успенский Ф.Б. — М.: Индрик, 2006. — 904 с.

266. Лотман, Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. — СПб.: Искусство-СПб, 1995. — 848 с.

267. Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб.: Академический проект, 2002. — 544 с.

268. Лотман, Ю.М. Структура художественного произведения. — М.: Искусство, 1970. — 398 с.

269. Лошаков А. Г. Сверхтекст как словесно-концептуальный феномен: монография / А. Г. Лошаков. — Архангельск: Поморский ун-т, 2007. — 344 с.

270. Лошаков А. Г. Сверхтекст как словесно-концептуальный феномен: монография. — Архангельск: Поморский ун-т, 2007. — 344 с.

271. Лошаков А. Г. Сверхтекст: проблема целостности, принципы моделирования // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2008. — № 11 (66). — С.100–109.

272. Лукин, А. Кто скрывается за героями Бориса Акунина⁶⁹⁵: монахиня-мошенница, загадочно умерший генерал и легендарный аферист. Разбираемся с прототипами персонажей в романах про Эраста Фандорина [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://journal.bookmate.com/geroi-akunina/>

273. Лукин, В.А. Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа: учеб. для филол. спец. вузов. — М.: Ось-89, 1999. — 192 с.

274. Луков, В.А. Драматургия Бальзака во взаимоотражении с его «Человеческой комедией» // Знание. Понимание. Умение. — 2011. — № 2 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/2/Lukov_Balzac/

275. Любимый аксессуар Шерлока Холмса — шляпа охотника за оленями [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://mcsmag.ru/shlyapasherloka-holmsa-deerstalker-istoriya/>

276. Люсый А. П. Крымский текст в русской литературе. — СПб.: Алетейя, 2003. — 314 с.

277. Ляпина, Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. — СПб., 1999. — 280 с.

⁶⁹⁵ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

278. Магомедова, Д.М. «Переписывание классики» на рубеже веков: сфера автора и сфера героя // Литературный текст: проблемы и методы исследования. — Т. 6. Аспекты теоретической поэтики: к 60-летию Натана Давидовича Тamarченко: сборник научных трудов. — М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2000. — С. 212–218.

279. Магомедова, Д.М. «Сверхтекст» и «сверхдеталь» в русской и западной культуре/Магомедова Д.М., Тamarченко Н.Д. // Дискурс: коммуникативные стратегии культуры и образования. — 1998. — № 7. — С. 24–28.

280. Магомедова, Д.М. О жанровом принципе циклизации «книги стихов» на рубеже XIX–XX вв. // Европейский лирический цикл. Материалы международной научной конференции, 15–17 ноября 2001 г. — М.: Российск. гос. гуманитар. ун-т, 2003. — 183–196.

281. Мазиллов, В. А. Архетип как код массовой культуры / Мазиллов В. А., Злотникова Т. С. // Психологический журнал. — 2017. — Т. 38. — № 1. — С. 129–135.

282. Максимов, Д.Е. Поэтическое творчество Валерия Брюсова // Брюсов В.Я. Стихотворения и поэмы. — Л.: Советский писатель, 1961. — С. 5–66.

283. Маркова, В.Н. Классический японский театр // Классическая драма Востока. — М.: Библиотека всемирной литературы, 1976 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature4/markova-76.htm>

284. Маслов, Ю.С. Избранные труды: Очерки по аспектологии. Общее языкознание. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 846 с.

285. Матвеева, Н.В. Драматургическая трилогия А. Платонова («Шарманка», «14 Красных Избушек», «Ноев ковчег»): система мотивов. Автореф. дисс. ... к.ф.н. — Екатеринбург, 2008. — 24 с.

286. Медведев, П.Н. (Бахтин М.М.) Формальный метод в литературоведении. — Л.: Прибой, 1928. — 232 с.

287. Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе / отв. ред. Т. И. Печерская. — Новосибирск: НГУ, 1999. — 392 с.

288. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе. — Новосибирск: Издательство Новосибирского государственного педагогического университета, 2003. — 170 с.

289. Мелетинский, Е.М. Миф и двадцатый век [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm>

290. Меркель, Е.В. Поэтическая семантика акмеизма: миромоделирующие образы и мотивы. Дисс. ... д.ф.н. — М.: Российский университет дружбы народов. — М., 2015. — 491 с.

291. Мескин, В.А. История русской литературы XX–XXI веков. — М.: Юрайт, 2018. — 411 с.

292. Мехтиев, В.Г. Эстетические и художественные грани классической традиции: монография. — Хабаровск: Изд-во ТОГУ, 2018. — 140 с.

293. Мильчин, К.И. Как сотворить мир. Почему именно английская литература преуспела в создании вымышленных вселенных // Русский репортер, 17.03.2011. — С. 131–135.

294. Минушкина, Е. «Волки и овцы»: сюжет из жизни [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://diletant.media/articles/45170470/>

295. Мирошникова, О. В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика: Монография. — Омск: Омск. гос. ун-т, 2004. — 339 с.

296. Михайлов, Е. «Не прощаюсь»: что не так с последним романом про Эраста Фандорина [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/culture/8130-ne-proschayus-chto-ne-tak-s-poslednim-romanom-pro-erasta-fandorina/>

297. Мнацаканова, М.А. Париж в эпоху Второй Империи: «Ругон-Маккары» Эмиля Золя как отражение перемен. // Urbis et Orbis. Микростория и семиотика города. — 2022. — № 1. — С. 119–141.

298. Москальская, О.И. Грамматика текста: Учебное пособие. — М.: Высшая школа, 1981. — 183 с.
299. Мошенница Игуменья Митрофания. От службы в церкви до скамьи подсудимых [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://oglavnom.su/2020/02/04/>
300. Мурзина, О.В., Онлайн-кинотеатры как новые медиа/ Мурзина О.В., Грабельников А.А., Цицинов А.Ю. // *Litera*. — 2023. — № 6. — С. 61–68.
301. Мятлев, И.П. Стихотворения. Сенсации и замечания госпожи де Курдюковой. — Л.: Советский писатель, 1969. — 648 с.
302. Неелов, Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Автореф. дисс. ... д.ф.н. — Л.: Изд-во РАН (Ин-т рус. лит. Пушкинский дом), 1988. — 29 с.
303. Неклюдов, С.Ю. Эпос в мировой литературе // Шаги. — 2015. — № 1. — С. 7–22.
304. Николина, Н.А. Филологический анализ текста. — М.: Издательский центр «Академия», 2003. — 256 с.
305. Нирё, Л. О значении и композиции произведения // Семиотика и художественное творчество. — М., 1977. — С. 125–151.
306. Ничипоров И.Б. Русская литература и Православие: пути диалога в истории и современности: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Филология» направления подготовки «Филология». — М.: МАКС Пресс, 2022. — 232 с.
307. Ничипоров, И.Б. «Гость» Александра Проханова как конспирологический роман о художнике // *Logos*. — 2020. — № 2 (11). — С. 89–97.
308. Ничипоров, И.Б. «Павел Чжан и прочие речные твари» Веры Богдановой: опыт художественной футурологии // *Филология и культура*. — 2022. — № 2 (68). — С. 100–106.

309. Ничипоров, И.Б. «Стихийный философ» на границе эпох: роман А. Варламова «Лох» // Logos. — 2021. — № 2 (15). — С. 112–120.

310. Ничипоров, И.Б. «Уменьшаю историю до человека»: «Цинковые мальчики» Светланы Алексиевич // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. — 2021. — № 1. — С. 83–87.

311. Ничипоров, И.Б. Лагерная проза сегодня: роман Виктора Ремизова «Вечная мерзлота» // Logos. — 2022. — № 2 (19). — С. 70–82.

312. Ничипоров, И.Б. Между современностью и мифом: роман Алексея Варламова «Купол» // Филология и человек. 2022. — № 1. — С. 159–167.

313. Ничипоров, И.Б. Парадоксы исторической памяти в послевоенных поэмах А. Твардовского // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. — 2021. — Т. 26. — № 2. — С. 188–197.

314. Ничипоров, И.Б. Предметный мир в сборнике рассказов Людмилы Улицкой «О теле души» // Logos 2020. — № 3 (12). — С. 84–91.

315. Ничипоров, И.Б. Семья в эпоху перемен: романы Юрия Полякова рубежа XX–XXI вв. («Замыслил я побег...», «Грибной царь») // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 2020. — № 3. — С. 174–181.

316. Новикова, М.В. К вопросу о значении настоящего исторического совершенного вида в севернорусских былинах // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 2015. — № 4. — С. 209–218.

317. Орестова, В.Р. Вселенная супергероев как пространство идентификации и социализации в условиях транзитивности/ Орестова В.Р., Ткаченко Д.П., Карпук В.А. // Вестник РГГУ. Серия «Психология. Педагогика. Образование». — 2019. — № 4. — С. 145–156.

318. Орлицкий, Ю.Б. Заглавия поэтических сборников Есенина в контексте заглавий 20-х годов // Новые российские гуманитарные исследования. — 2010. — № 5. — С. 49.

319. Орлицкий, Ю.Б. Русская классическая поэзия в зеркале заглавий стихотворных книг // Художественный текст и культура. Материалы международной научной конференции. — Владимир: Владимирский государственный педагогический университет, 2004. — С. 61–71.

320. Орлова, А. Перстень Бориса Акунина⁶⁹⁶ достанется больным детям. Писатель продаст его на аукционе, ведь никто не разгадал его головоломку // Комсомольская правда, 3 ноября 2006 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.kp.ru/daily/23801.4/59419/>

321. Осипова, О.И. Авторский замысел и имплицитный читатель // В мире научных открытий. — 2010. — № 4 (10) — Ч. 13. — С. 59–60.

322. Осипова, О.И. К вопросу жанрового определения прозаического цикла // Материалы IX межрегиональной научно-практической конференции молодых ученых, аспирантов и студентов. — 2008. — С. 136–138.

323. Осипова, О.И. Роль подзаголовка в новеллах цикла «Земная ось» В. Брюсова // Литература и культура Дальнего Востока и восточного зарубежья: статьи участников рег. науч. конф. — 2010. — С. 243–245.

324. Осьмухина, О.Ю. Детектив 2000-х годов как полихудожественный текст: «Черный город» Б. Акунина⁶⁹⁷ // ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ—2013. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст. Материалы XVIII международной научной конференции. — 2013. — С. 55–59.

325. Осьмухина, О.Ю. Жанровые стратегии современной отечественной детективной прозы (на материале творчества Бориса Акунина⁶⁹⁸) // Русский язык в контексте национальной культуры. Материалы

⁶⁹⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁶⁹⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

⁶⁹⁸ Автор, упомянутый в источниках 316-319, 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен

IV Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А.И. Солженицына. — 2019. — С. 358–364.

326. Осьмухина, О.Ю. Репрезентация исторического процесса в «Истории российского государства» Бориса Акунина/ Осьмухина О.Ю., Карпов А.Д. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2020. — Т. 13. — № 7. — С. 41–46.

327. Осьмухина, О.Ю. Своеобразие исторического романа Бориса Акунина в проекте «Анатолий Брусникин»/ Осьмухина О.Ю., Карпов А.Д. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2020. — Т. 13. — № 2. — С. 37–41.

328. Осьмухина, О.Ю. Цикл повестей «Смерть на брудершафт» Б. Акунина в аспекте литературной кинематографичности/ Осьмухина О.Ю., Куряев И.Р. // Неофилология. — 2021. — Т. 7. — № 25. — С. 102–110.

329. Павловец, М.Г. Школьный канон как поле битвы: купель без ребенка // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. — 2016. — № 5 (109). — С. 125–145.

330. Павловец, М.Г. Неоавангард в русскоязычной поэзии 2-й половины XX – начала XXI века. — Дисс. ... д.ф.н. — М., 2023.

331. Павловец, М.Г. Школьный канон как поле битвы. часть первая: историческая реконструкция // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. — 2016. — № 2 (106). — С. 73–91.

332. Падучева, Е.В. К интерпретации видо-временных форм в нарративном режиме: настоящее историческое // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. По материалам международной конференции «Диалог». — 2010. — № 9 (16). — С. 375–381.

333. Переслегин, С.Б. Возвращение к звездам: фантастика и эволюция. — М.: АСТ, 2010. — 576 с.

334. Петрова, Н.В. Различные подходы к определению интертекстуальности/ Петрова Н.В., Кулакова О.К. // Вестник ИГЛУ. — 2011. — № 2 (14). — С. 131–136.

335. Пивторак, Е.И. Символика и семантика компонентов модели мира в русской традиционной культуре. — М.: Издательские решения, 2019. — 160 с.

336. Пилюев, Г. Отчет о неизвестном эпизоде из биографии мистера Шерлока Холмса, связанном с его пребыванием в России [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.acdoyle.ru/about/sherlock%20holmes%20in%20russia.html>

337. Погорелая, Е.А. «...Кровавый отсвет в лицах есть...» // Вопросы литературы. — 2009. — № 3. — С. 13–16.

338. Поляков, М. В мире идей и образов. — М.: Советский писатель, 1983. — 368 с.

339. Пономарева, Ю.В. Жанровое своеобразие произведений Б. Акунина⁶⁹⁹. Дисс. ... к.ф.н. — Тверь, 2018. — 154 с.

340. Понятие интертекста. Теория интертекстуальности [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://fixed.ru/prikling/intertekst/poniatie.html>

341. Поринец, Ю.Ю. Литературные аллюзии в детективных романах Агаты Кристи // Филология: научные исследования. — 2022. — № 8. — С. 73–86.

342. Поспелов, Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. — М., 1983. — 336 с.

343. Поспелов, Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. — М.: Просвещение, 1972. — 272 с.

344. Поспелов, Г.Н. Проблемы литературного стиля. — М.: издательство МГУ, 1970. — 328 с.

⁶⁹⁹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

345. Постовалова, В.И. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. — М.: Наука, 1988. — 216 с.
346. Потапчук, И.В. Русские судебные ораторы в известных уголовных процессах XIX века. — Тула: Автограф, 1997. — 816 с.
347. Поэтика литературных жанров: проблемы типологии и генезиса: Монография / под ред. Д.М. Магомедовой, В.В. Савелова. — М.: РГГУ, 2019. — 354 с.
348. Пригодич, В. Круче, чем Умберто Эко. // Лондонский курьер, апрель 2000. — № 120. — С. 24–26.
349. Приказчикова, О.А. Синтез комикса и шпионского романа в «фандоринском цикле» Бориса Акунина⁷⁰⁰ / Приказчикова О.А., Осьмухина О.Ю. // Национально-культурные коды мировой литературы в контексте аудиовизуальных практик искусства: коллективная монография. — Нижний Новгород, 2022. — С. 381–392.
350. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л.: издательство ЛГУ, 1986. — 365 с.
351. Пропп, В.Я. Морфология волшебной сказки. — М.: Лабиринт, 2001. — 147 с.
352. Пушкин, А.С. Евгений Онегин. — М.: Public Domain, 2020. — 394 с.
353. Пьянзина, В. А. Авторский миф как жанр современной литературы // Universum: Филология и искусствоведение. — 2017. — № 9 (43). — С. 9–11.
354. Радциг, С.И. История древнегреческой литературы. — М.: Высшая школа, 1982. — 487 с.

⁷⁰⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

355. Ранчин, А.М. Романы Б. Акунина⁷⁰¹ и классическая традиция: повествование в четырех главах с предуведомлением, лирическим отступлением и эпилогом. // Новое литературное обозрение. — 2004. — № 67. — С. 235–266.

356. Реформатский, А.А. Из истории отечественной фонологии. — М.: Наука, 1970. — 527 с.

357. Рецензии и отзывы на книгу «Креативщик» Анны Борисовой [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.labyrinth.ru/reviews/goods/188091/>

358. Рытова, Т.А. Проблема исследования мифологизма и сюжета мифа как элемента сюжетной структуры в русской прозе конца XX – начала XXI в. / Рытова Т.А., Щипкова Е.А. // Вестник Томского государственного университета. Филология. — 2012. — № 4 (20). — С. 115–128.

359. Седов, К.Ф. Психолингвистический аспект изучения речевых жанров // Антология речевых жанров: повседневная коммуникация. — М.: Лабиринт. — 2007. — С. 124–137.

360. Серебренников, Б.А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. — М.: Наука, 1988. — 216 с.

361. Серегина, М.А. Понятие языковой картины мира в когнитивной лингвистике: аспекты и виды [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://tverlingua.by.ru/archive/006/section_3_6/3_3_6.htm

362. Сильчева, А.Г. Трилогия «Люди воздуха» Дины Рубиной: особенности художественного метода. Дисс. ... к.ф.н. — М., 2019. — 198 с.

⁷⁰¹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

363. Снигирева, Т.А. Борис Акунин⁷⁰² и его игровой мир: монография./ Снигирева Т.А., Подчиненов А.В., Снигирев А.В. — СПб: Алетейя, 2017. — 178 с.

364. Солдаткина, Я.В. Изображение истории в новейшей русской прозе: стилизация и визуализация // Новый филологический вестник. — 2022. — № 1 (60). С. 265–275.

365. Солдаткина, Я.В. Принципы адаптации истории в современной медиакультуре: от стилизации к фанфику // Медийные процессы в современном гуманитарном пространстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы. Материалы VIII научно-практической конференции / под общей редакцией Я.В. Солдаткиной. — Москва, 2023. — С. 15–23.

366. Солдаткина, Я.В. Мифопоэтика эпического текста (на материале русской прозы 1930–1950-х годов) // Текст как филологический феномен: актуальные аспекты рецепции и интерпретации. Коллективная монография. — М.: МПГУ, 2018. — С. 149–186.

367. Солдаткина, Я.В. Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике. — М.: МПГУ, 2015. — 160 с.

368. Солуянова, Н.А. Проблема интертекстуальности в переводе: на материале переводов произведений Б. Акунина. Дисс. ... к.ф.н. — М., 2013. — 180 с.

369. Сорокин, С.П. Бинарность Фандорина, или пересечение восточной и западной традиций в контексте «Фандоринского цикла» Б. Акунина // Ярославский педагогический вестник. — 2011. — № 1. — Т. 1. — С. 264–269.

370. Соссюр, Ф. де Курс общей лингвистики. Пер. с франц. А. Сухотина. — Екатеринбург: издательство Уральского государственного университета, 1999. — 432 с.

⁷⁰² Автор, упомянутый в источниках 354,359,360, 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

371. Сташауэр, Д. Рассказчик: Жизнь Артура Конан Дойла // Иностранная литература. — 2008. — № 1. — С. 21–22.

372. Стернин, И.А. Когнитивная лингвистика./ Стернин И.А., Попова З.Д. — М.: АСТ «Восток — Запад», 2007. — 314 с.

373. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожинной. — М.: Флинта: Наука, 2003. — 696 с.

374. Столярова, Л.Г. Комикс как явление языка и культуры. / Столярова Л.Г., Овчинникова Н.В. — Тула: Изд-во Промпилот, 2018. — 68 с.

375. Структурализм: «за» и «против». — М.: Прогресс, 1975. — 486 с.

376. Сушилина, И.К. Современный литературный процесс в России [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook027/01/part-004.htm>

377. Сысоева, О.А. «Детская книга» Б. Акунина⁷⁰³: проблема жанрового пародирования сказочного канона // Филология и человек. — 2014. — № 1. — С. 186–192.

378. Сысоева, О.А. Жанровый статус современного литературного проекта (на примере проекта «Жанры» Б. Акунина) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2013. — № 7 (25). — Ч. II. — С. 178–180.

379. Сысоева, О.А. Литературная пародия: проблема жанра // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. — 2013. — № 5–1. — С. 330–335.

380. Сысоева, О.А. Пародирование христианской истории в современной детской прозе (на примере «Детской книги» Б. Акунина) // Материалы III Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) «Актуальные проблемы филологии

⁷⁰³ Автор, упомянутый в источниках 368, 369, 371, 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

и культурологии» (17 декабря 2012 – 17 января 2013 года). — Хабаровск: Изд-во ДВГГУ, 2013. — С. 63–65.

381. Сысоева, О.А. Трансформации русской классики в современной отечественной прозе: жанры ремейка и сиквела // Духовно-нравственный и эстетический потенциал русской литературной классики: сб. науч. ст. / И.А. Киселева, Т.А. Алпатова, Ю.Н. Сытина, сост. — М.: ИИУ МГОУ, 2013. — С. 308–312.

382. Тамарченко, Е.Д. Социально-философский жанр современной научной фантастики (Типологическая характеристика). Автореф. дисс. ... к.ф.н. — Донецк: Изд-во ДГУ, 1970. — 29 с.

383. Тамарченко, Н.Д. Русская повесть Серебряного века (проблемы поэтики, сюжета и жанра). — М.: Intrada, 2007. — 255 с.

384. Тамарченко, Н.Д. Русский классический роман XIX века: проблемы поэтики и типологии жанра. — М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1997. — 201 с.

385. Тамарченко, Н.Д. Эстетика словесного творчества М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. — М.: Издательство Кулагиной, 2011. — 399 с.

386. Тамарченко, Н.Д. Методологические проблемы теории жанра в поэтике XX века // Теория литературы. — М.: Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2003. — Т. 3. — С. 81–98.

387. Темербаева, А.С. Американские кинокомиксы как инструмент «мягкой силы» США (на примере кинокомиксов Marvel) // Общество: политика, экономика, право. — 2022. — № 3 (104). — С. 40–44.

388. Темиршина, О.Р. Поэтика деформации. Образы телесного в поэзии Егора Летова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2017. — № 17. — С. 173–187.

389. Теория литературных жанров: учебное пособие для студентов учреждений высшего профессионального образования / М. Н. Дарвин и др. — М.: Академия, 2011. — 256 с.

390. Теория литературы: учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. — 2-е изд., испр. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — Том 1. — 512 с.
391. Тимофеев, Л.И. Основы теории литературы. — М.: Просвещение, 1971. — 464 с.
392. Тимошенко, Т.В. Научная фантастика как социокультурный феномен. Дисс. ... к.ф.н. — Ростов-на-Дону: Изд-во ТГРТУ, 2003. — 122 с.
393. Годоров, Ц. Введение в фантастическую литературу / Пер. с франц. Б. Наумова. — М.: Дом Интеллектуальной книги, 1999. — 143 с.
394. Томашевский, Б. Теория литературы (поэтика). — Л.: Ленинградское отделение государственного издательства, 1925. — 238 с.
395. Томашевский, Б.В. Литературные жанры [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/tomash/tema9.htm>
396. Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Семиотика города и городской культуры: Петербург // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1984. — Вып. XVIII. — С. 3–29.
397. Топоров В. Н. Петербургский текст. — М.: Наука, 2009. — 820 с.
398. Топоров, В.Н. Мифопоэтическая модель мира // Мифы народов мира: Энциклопедия. — М., 1980. — Т. 2. — С. 161–166.
399. Гороп, П.Х. Проблема интертекста // Труды по знаковым системам. XIV. Текст в тексте. / Уч. зап. ТГУ. Вып. 567. — Тарту: из-во Тартуского гос. ун-та, 1981. — С. 33–44.
400. Трофименков, М. Дело Акунина⁷⁰⁴ // Новая русская книга. — 2000. — №4 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk4/37.html>

⁷⁰⁴ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

401. Трускова, Е.А. Романные циклы Бориса Акунина⁷⁰⁵: специфика гипертекста. Дисс. ... к.ф.н. — Челябинск, 2012. — 160 с.
402. Тулушева, Е.С. Принципы циклообразования в трилогиях Дины Рубиной «Русская канарейка» и «Наполеонов обоз». Дисс. ... к.ф.н. — М., 2021. — 209 с.
403. Туова, Р.Х. Феномен прецедентности в цикле романов Б. Акунина об Эрасте Фандорине: когнитивно-семантический и лингвокультурологический аспекты. Дисс. ... к.ф.н. — Майкоп, 2017. — 174 с.
404. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 574 с.
405. Тюпа, В. И. Анализ художественного текста: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки «Филология» / Сер. Высшее профессиональное образование. Филология. (3-е издание, стереотипное). — Москва, 2009. — 331 с.
406. Тюпа, В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). — М.: Лабиринт, 2001. — 189 с.
407. Тюпа, В. И. Горизонты исторической нарратологии. — СПб: Алетейя, 2021. — 270 с.
408. Тюпа, В. И. Градация текстовых ансамблей // Европейский лирический цикл. Метериалы международной научной конференции, 15–17 ноября 2001 г. — М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003. — С. 50–63.
409. Тюпа, В. И. Дискурс / жанр. — М.: Издательство “Intrada”, 2013. — 211 с.
410. Тюпа, В. И. Дискурсивные формации: Очерки по компаративной риторике. — М.: Языки славянской культуры, 2010. — 320 с.

⁷⁰⁵ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

411. Урнов, М. Артур Конан Дойль // Артур Конан Дойль. Собрание сочинений в двенадцати томах. — М.: ОГИЗ, 1993. — Т. 1. — С. 3–30.
412. Успенский, Б.А. Семиотика искусства. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. — 360 с., 69 илл.
413. Успенский, Ф.Б. Именослов: историческая семантика имени. — М.: Индрик, 2007. — 496 с.
414. Успенский, Ф.Б. Имя и власть: Выбор имени как инструмент династической борьбы в средневековой Скандинавии. М.: Языки русской культуры, 2001. — 160 с.
415. Уэллек, Р. Теория литературы / Уэллек Р., Уоррен О. — М.: Прогресс, 1978. — 328 с.
416. Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности: Монография. — М.: КомКнига, 2007. — 282 с.
417. Фатеева, Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия АН. Сер. литературы и языка. — Т. 57. — № 5. — М.: Наука, 1998. — С. 25—38.
418. Фигуровский, И.А. Структура текста художественного произведения. — Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2004. — С. 245–249.
419. Флёрко, Л.В. Классификация и типология лирических циклов в литературоведении [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://articlekz.com/article/22930>
420. Фокеев, А.Л. Прием игры в книге Б. Акунина⁷⁰⁶ «Сулажин» / Фокеев А.Л., Сухина Д.А. // Наука в XXI веке: инновационный потенциал развития. Сборник статей по материалам II международной научно-практической конференции. — Уфа, 2020. — С. 191–196.
421. Фоменко, И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. — Тверь: ТГУ, 1992. — 124 с.

⁷⁰⁶ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

422. Фонвизин, Д.И. Собрание сочинений в двух томах. — М.: Гослитиздат, 1959. — Т. 1. — 190 с.

423. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра. — М.: Лабиринт, 1997. — 448 с.

424. Ханов, Б.А. Своеобразие функционирования советского дискурса в романе М.Ю. Елизарова «Библиотекарь» // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. — 2015. — Т. 157. — Кн. 2. — С. 229–238.

425. Химич, В. В. Роман Б. Акунина:⁷⁰⁷ «чужой» текст в своей игре // Материалы III международной научно-практической конференции «Литературный текст XX века: проблемы поэтики». — Челябинск: ЮУрГУ, 2010. — С. 394–399.

426. Хренов, Н.А. Массовость в обществе и кинематографе: историко-теоретический анализ. — М.: ВНИИК, 2004. — 367 с.

427. Художественный конфликт в русской и зарубежной литературе: коллективная монография / под ред. А.С. Карпова, А.Г. Коваленко. — М.: РУДН, 2011. — 483 с.

428. Цивьян, Т.В. Модель мира и ее роль в создании (аван)текста // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/tcivian2.htm>

429. Циплаков, Г. Зло, возникающее в дороге, и дао Эраста Фандорина // Новый мир. — 2011. — № 11. — С. 159–181.

430. Цирулев, А.Ф. Концепция разума в трилогиях Л. Толстого и М. Горького // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. — Филология. — 2010. — № 3(1). — С. 324–327.

431. Чернец, Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). — М.: издательство МГУ, 1982. — 194 с.

⁷⁰⁷ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

432. Чернявская, В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — 248 с.

433. Черняева, А.С. Интертекстуальность и аллюзия: проблема соотношения [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.krasu.ru/opt/paradigma/1/12.html>.

434. Черняк, М.А. «Маска, я тебя знаю», или проект Б. Акунина⁷⁰⁸ «Авторы» как эксперимент над читателем // Библиотечное дело. — 2012. — № 18 (180). — С. 8—13.

435. Черняк, М.А. «Тварь я дрожащая, или право имею?»: «Преступление и наказание» Бориса Акунина // Вестник Герценовского университета. — 2007. — № 2 (40). — С. 75–78.

436. Черняк, М.А. Б. Акунин: перезагрузка образца 2012 года (к вопросу о ревизии ценностей) // Культ-товары—XXI: ревизия ценностей (маскультура и ее потребители): коллективная монография. — Екатеринбург, 2012. — С. 84–96.

437. Черняк, М.А. Интерактивный роман как новая разновидность современной сетевой литературы (на примере романа Б. Акунина «Сулажин») / Черняк М.А., Пешкова О.А. // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. — 2020. — № 4. — С. 100–106.

438. Черняк, М.А. Феномен массовой литературы XX века. — СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2005. — 308 с.

439. Честертон, Г. Полное собрание произведений об отце Брауне в одном томе. — М.: Альфа-книга, 2008. — 864 с.

⁷⁰⁸ Автор, упомянутый в источниках 423, 424, 425, 426, 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

440. Чехунова, О.А. Циклическая структура поэтических сборников Георгия Иванова 1930-х годов как отражение экзистенциальной картины мира. Дисс. ... к.ф.н. — Нерюнгри, 2012. — 202 с.

441. Шайтанов И.О. Зарубежная литература / Шайтанов И.О., Афанасьева О.В. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/shajtanov-afanaseva/ob-uchebnike.htm>

442. Шафранская Э.Ф. Архивный вектор в современной русской литературе // PRZEGLAD RUSYCYSTYCZNY. — 2022. — № 4. — С. 25–38.

443. Шафранская Э.Ф. Смена художественной парадигмы в прозе Тимура Пулатова (к выходу романа «Красный шторм») // Вопросы филологии. — 2022. — № 2. — С. 53–59.

444. Шафранская, Э.Ф. Современная русская литература: иноэтнокультурная проблематика: учебник для вузов / Сер. «Высшее образование». — М.: ЮРАЙТ», 2023. — 194 с.

445. Шафранская, Э.Ф. Среднеазиатские социальные типажи как паттерн ориентализма в прозе Леонида Соловьёва/Шафранская Э.Ф., Волохова Т.В. // Полилингвильность и транскультурные практики. 2021. — Т. 18. — № 1. — С. 44–59.

446. Шафранская, Э.Ф., Метафоры остановившегося времени в современной литературе/Шафранская Э.Ф., Гарипова Т.Г., Смирнова А.И. // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. — 2022. — № 4. — С. 132–142.

447. Шафранская, Э.Ф. Буквы, память, язык: о русской транскультурной литературе // Полилингвильность и транскультурные практики. — 2023. — Т. 20. — № 1. — С. 55–65.

448. Шафранская, Э.Ф. Дина Рубина: проза о любви // Русский язык в Армении. — 2020. — № 1 (112). — С. 33–50.

449. Шафранская, Э.Ф. Локальные тексты в русской литературе: учебное пособие / Сер. 76 «Высшее образование» (1-е изд.)/ Шафранская Э.Ф., Гарипова Г.Т. — М.: Издательство Юрайт, 2023. — 109 с.

450. Шафранская, Э.Ф. Проза Дины Рубиной: между беллетризмом и элитарностью // Культ-товары: массовая литература современной России между буквой и цифрой: сборник научных статей. — СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2018. — С. 166–175.

451. Шафранская, Э.Ф. Современная русская проза: мифопоэтический ракурс. — М.: Ленанд, 2014. — 216 с.

452. Шепель, В.М. Имиджелогия. — М.: Народное образование, 2002. — 254 с.

453. Шуйская Ю.В. Ономастические скрепы прозаических сверхциклов Бориса Акунина⁷⁰⁹/ Шуйская Ю.В., Борунов А.Б., Герейханова К.Ф., Погодина Ю.Ю. // Филология: научные исследования. — 2022. — № 10. — С. 1–7.

454. Шуйская, Ю.В. Аргументация в судебной риторике. — М.: Добросвет, 2008. — 356 с.

455. Энгельс, Ф. Сочинения. Изд. 2-е. / Энгельс Ф., Маркс К. — М.: Политиздат. — Т. 37. — 1965. — 599 с.

456. Эсалнек, А.Я. Своеобразие романа как жанра: Спецкурс. — М.: издательство МГУ, 1978. — 79 с.

457. Юнг, К.Г. Архетип и символ. — М.: Ренессанс, 1991. — 300 с.

458. Язык и композиция художественного текста (русский язык): Межвузовский сборник научных трудов. — М.: МГПИ им. В. И. Ленина, 1986. — 95 с.

⁷⁰⁹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

459. Ярко, А.Н. Акунин-Чхартишвили⁷¹⁰-Брусникин-Борисова: четыре автора или смерть автора? // Вопросы русской литературы. — 2015. — № 1. — С. 146–161.
460. Adamzik, K. Textlinguistik. Eine einführende Darstellung. — Tübingen, Niemeyer, 2004. — 176 p.
461. Barnet, S. Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms. / Barnet S., Berman M., Burto W. — London: Little Brown Company, 1971. — 189 p.
462. Barthes, R. Texte // Encyclopedia Universalis. — P., 1973. Vol. 15. — 123 p.
463. Brinker, K. Linguistische Textanalyse: Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. — Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001. — 168 S.
464. Burgess, A. A Clockwork Orange. — London: Penguin Books, 2007. — 140 p.
465. Cawelty, J.G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. — Chicago, 1976. — 203 p.
466. Cook, G. Discourse and Literature: the interplay of form and mind. — Oxford: Oxford University Press, 1994. — 295 p.
467. Dijk, van T.A. Strategies of Discourse Comprehension. — New York: Academic Press, 1983. — 120 p.
468. Dijk, van T.A. Text and context Explorations in the semantics and pragmatics of discourse. — New York: Longman, 1977. — 261 p.
469. Ed, Michael Worton and Judith Stil. Intertextuality: Theories and Practices. — Manchester; New York: Manchester UP, 1990. — 194 p.
470. Fowler, A. Kinds of Literature: An introduction to the Theory of Genres and Modes // Harvard University Press. — Cambridge, Massachusetts, 1982. — 357 p.

⁷¹⁰ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

471. Frye, N. *The Educated Imagination*. — Bloomington: Bloomington University Press, 1964. — 268 p.
472. Genette G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. — Paris: Éditions du Seuil, 1982. — 468 p.
473. Groß, A. *Verstehensprozesse beim Lesen fremdsprachlicher Hypertexte: Eine empirische Untersuchung* Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie im Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften der Bergischen Universität. — Gesamthochschule Wuppertal. Heßheim, 2000. — 349 S.
474. Jenkins, H. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. 2nd ed. — New York: Routledge, 2012. — 343 p.
475. Khagi, S. Boris Akunin⁷¹¹ and Retro Modern Contemporary Russian Culture [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/13/khagi13.shtml>
476. Kövecses, Z. *Metaphor and Emotion: Language, Culture and Body in Human Feeling*. — Cambridge: Cambridge University Press, 2000. — 223 p.
477. Kristeva, J. *Le texte du roman*. — P., 1970. — 209 p.
478. Kristeva, J. *Semeiotike: Recherches pour une semanalyse*. — P.: Seuil, 1969. — 384 p.
479. Labov, W. *Some Further Steps in Narrative Analysis // Oral versions of Personal Experience: A special issue of the Journal of Narrative and Life History / guest ed. by Michael Bamberg*. — 1997. — Vol. 7. — №1–4. — P. 395–415.
480. Lachman, R. *Gedachtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. — Frankfurt: Suhrkamp, 1990. — 554 S.
481. Lammert, E. *Bauformen des Erzählers*. — Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1955. — 279 p.

⁷¹¹ Этот автор 18.12.2023 внесен Федеральной службой по финансовому мониторингу в Перечень экстремистов и террористов (№ 13056); 12.01.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 743).

482. Lewis, R.D. *When Cultures Collide*. — London, Nicholas Brealey Publishing, 2001. — 624 p.

483. Limat-Letelier, N. *Historique du concept de l'intertextualité Text // L'intertextualité*. — P.: Les Belles Lettres, 1998. — P. 17–64.

484. Link, J. *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe: eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*. — München: Fink, 1993. — 401 S.

485. Linke, A. *Kommunikation, Kultur und Vergesellschaftung — Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der Kommunikation // Kämper H., Eichinger L.M. (Hrsg.): Sprache — Kognition — Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung*. Walter de Gruyter, Berlin — New York, 2008. — S. 24–51.

486. Lyotard, J.-F. *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. — P., 1979. — 109 p.

487. Mai, H.P. *Bypassing Intertextuality: Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext Text // Intertextuality*. Berlin: Walter de Gruyter, 1991. — P. 31–59.

488. Maingueneau, D. *Parcours en analyse du discours // Langage et Societe*. — 2017. — № 160–161(2). — P. 129–143.

489. Marcia, M. *Wilkie Collins's Legacies: «The Moonstone' in Boris Akunin's "Murder on the Leviathan" and "Children's Book" [Электронный ресурс]*. — Режим доступа: URL: <http://wilkiecollinssociety.org/wilkie-collinss-legacies-the-moonstone-in-boris-akunins-murder-on-the-leviathan-and-childrens-book/>

490. Murray, G. *The Rise of the Greek Epic*. — Oxford: Oxford University Press, 1960. — 356 p.

491. Muryasov, R. Z. *Metaphor through the lens of linguosynergetics (Exemplified by the concept "DEATH" in Terry Pratchett's discourse/ Muryasov R. Z., Samigullina A. S., Bakiev A. G. // XLinguae, A European Scientific Language Journal*. — SVO s.r.o. — 2018. — Vol. 11. — Issue 3. — Pp. 136–145.

492. Noda, M. *La représentation du paysage urbain dans Les Rougon-Macquart*. — Paris, 2020. — 171 p.

493. Phillips, G. A. Sign / Text / Difference. The Contribution of Intertextual Theory to Biblical Criticism Text // Intertextuality. Berlin: Walter de Gruyter, 1991. — P. 78–100.

494. Prince, G. Introduction to the study of the narrate // Reader-response criticism / ed. by J. Tompkins. — Baltimore. — London: Johns Hopkins UP, 1980. — P. 7–25.

495. Prince, G. Reader // Handbook of Narratology / ed. by P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. Schönert. — Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2009. — P. 398–410.

496. Riesel, E. Deutsche Stilistik. — М.: Высшая школа, 1975. — 315 с.

497. Riffaterre, M. Semiotics of Poetry Text. — Bloomington: Indiana Univ. Press, 1978. — 213 p.

498. Storrer, A. Coherence in text and Hypertext // Document Design, 2001 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.compassproject.net/sadhana/711readings/storrer>

499. Stroud, A.J. The Evolving Megatext of Fantasy // BFS Journal, vol. 1, no. 18. — 2018. — P. 96–107. — Platform for sharing research papers [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.academia.edu/35932186/The_Evolving_Megatext_of_Fantasy

500. The World Book Encyclopedia. — London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Printice Hall, 1992. — 1250 p.

501. Tiedge, D. Rezeption von Text und Hypertext — ein Vergleich. Redaktion LINSE (Linguistik-Server Essen), Universität GH Essen, Fachbereich 3 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.linse.uni-due.de/linse/esel/pdf/rezeption_hypertexte.pdf

502. Todorov, T. Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique. — P.: Editions du Seuil, 1981. — 318 p.

503. Webster's New World Encyclopedia. — New York: Printice Hall, 1993. — 913 p.

504. Weston, J.I. From Ritual to Romance. — Princeton: Princeton University Press, 2020. — 352 p.

Словари, энциклопедии

505. Бавин, С.П. Зарубежный детектив XX века (в русских переводах): Популярная библиографическая энциклопедия. — М.: Книжная палата, 1991. — 208 с.

506. Лингвистический энциклопедический словарь. Ред. Н.В. Ярцева. — М.: Энциклопедия, 1990. — 682 с.

507. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского. — М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. — II, 1198 стб.

508. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — 751 с.

509. Любкер, Ф. Реальный словарь классических древностей. — М.: Директмедиа Паблишинг, 2007. — 12220 с.

510. Матвеева, Т.В. Учебный словарь: русский язык, культура речи, стилистика, риторика. — М.: Флинта; Наука, 2003. — 432 с.

511. Мифы народов мира: в 2 т. / Ред. С.А. Токарев. — М.: Советская энциклопедия, 1980–1982. — Т. 1. А-К. — 672 с.

512. Мифы народов мира: в 2 т. / Ред. С.А. Токарев. — М.: Советская энциклопедия, 1980–1982. — Т.2. К-Я. — 720 с.

513. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка. — М.: Азбуковник, 1997. — 994 с.

514. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. — М.: Издательство Кулагиной Intrada, 2008. — 358 с.

515. Сапогов, В.А. Цикл // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. — Т. 8. — М., 1975. — С. 398—399.

516. Словарь Даля онлайн [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://philolog.petrso.ru/vdahl/projects/slovar/index.php?mode=findfrags&word_text=%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D1%82%D0%BA%D0%B0

517. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. — М.: Просвещение, 1974. — 509 с.